väike filmiraamat

32 kop.

Hillar Palamets

Sergei Eisenstein

väike filmiraamat

väike filmiraamat

HILLAR PALAMETS

0070

SERGEI EISENSTEIN

KIRJASTUS «EESTI RAAMAT»
TALLINN 1976

778 N
P 07

Kujundanud I. Paul

P 80106—336
M 901 (16)—76 319—76

© «Eesti Raamat» 1976

SAATEKS

Igal kunstil on oma suurmehed. Need, kelle töö on kujunenud epohhiloovaks, uusi suundi avavaks. Need, kelle tähendus on ulatunud üle aegade ja maade, kelle ideede ja teoste juurde pöörduvad tulevased sugupõlved ikka ja jälle tagasi.

Traditsiooniliste taideliikide tuhandeaastane ajalugu tunneb sadu selliseid nimesid. Filmikunst astub alles oma esimest aastasada. Kuid temalgi on oma suurmehed, kelle elu ja tegevust tuleks tunda samuti, nagu me tunneme kõige kuulsamate sõnameistrite, heliloojate ja kujutavate kunstnike oma.

Filmikunsti suurmeeste hulgas kuulub üks esikohti maailmakuulsale nõukogude režissöörile, teoreetikule, publitsistile, pedagoogile, stsenaristile ja kunstnikule-joonistajale Sergei Eisensteinile. Temast ja tema loomingust on paljudes keeltes ilmunud sadu köiteid ja tuhandeid artikleid. Käesolev «Väike filmiraamat» on esimene katse anda eesti lugejale enam-vähem süstemaatiline ülevaade Sergei Eisensteini elust ja tegevusest režissöörina. Võib-olla olnuks õigem raamatuke pealkirjastada «Filmirežissöör Sergei Eisenstein», sest selle erakordselt mitmekülgse ja loomevõimelise isiksuse tegevuse ülejäänud küljed on leidnud tähistamist vaid põgusate kontuuridega. Kuid loodame, et praeguselgi kujul aitavad järgnevad leheküljed äratada kinosõbrast lugejas sügavamat huvi Sergei Eisensteini ideelise ja kunstilise pärandi vastu, olgu see siis raiutud raamatusse või jäädvustatud filmilindile.

Olgu siinkohal öeldud tänu filmiteadlasele Jaan Ruusile kriitiliste märkuste eest, millest oli autoril abi käsikirja viimistlemisel ja trükivalmis seadmisel.

PAIPOISS RIIAST

1898. aasta 22. jaanuaril nägi Liivimaa kubermangu pealinnas Riias esimest korda maailmavalgust kohaliku arhitekti poeg Sergei Eisenstein. Isa — Mihhail Ossipovitš Eisenstein põlvnes venestunud baltisaksa perekonnast, ema — Julia Ivanovna oli Peterburi esimese gildi kaupmehe tütar.
Mihhail Eisenstein oli Riias tuntud ja tunnustatud isik. Linnaarhitektina projekteeris ta parajasti moes olevas modernstiilis esinduslikke kivimaju, oli sina peal ülemustega ja teenis välja tõelise õuenõuniku tiitli, mis sõja puhkedes andis õiguse kinnitada õlgadele kindralipagunid. Perekond elas jõukalt, isegi esinduslikult. Isa teenistus oli soliidne, pealegi oli nägus noorik toonud kaasa kena kaasavara. Eisensteinide kodus, kus vene külalislahkus põimus saksa *ordnungiga*, võeti sageli vastu kubermangulinna tsaristliku koorekihi nimekamaid esindajaid.
Peremees kandis hoolt selle eest, et majas valitseks kindel kord ja iga asi oleks omal kohal. Väärikus lubas tal kanda üksnes musti lakk-kingi. Neid oli spetsiaalses kapis ei rohkem ega vähem kui 48 paari — igas

Päevapilt sajandivahetusest — Mihhail, Julia ja Sergei Eisenstein.

kvaliteedis, igas kulumisastmes, igaks elujuhtumiks. Saksa keisri Wilhelm II eeskujul kruttis ta vurruotsi kekilt ülespoole. Tal ei olnud erilisi esteetilisi kalduvusi, kui mitte arvestada mõningast huvi opereti ning tsirkuse kunstratsutajate vastu ning kiindumust majade kaunistamisse eklektilise butafooriaga.
Perekonnaelu oli pika aja peale täpselt programmeeritud ja kõik paistis minevat kavakohaselt. Nagu isad ikka ootas Mihhail Eisenstein poega ja tema tahtmine sündis. Pojast peab saama isa mantlipärija, õpetatud arhitekt. See eeldab keelte tundmist, mida Sergeile hakatakse õpetama õige varakult. Ilmselt on poisil annet keeltele, sest juba koolipõlves loeb ta originaalis saksa, inglise ja prantsuse klassikuid. Kodus suheldakse vene ja saksa keeles, tänavalt õpib noor Eisenstein lisaks läti keelt.
Perepoeg pannakse õppima Riia reaalkooli, sest sealt pääseb kergesti edasi Peterburi Tsiviilinseneride Instituuti, samasse suurkooli, mille omal ajal lõpetas isa. Instituudile peab järgnema teenistus vabatahtlikuna tsaariväes, siis tulus koht kroonuametis, lisaks veelgi tulusam erapraksis, naisevõtt, lapsed ja lapselapsed . . .
Mihhail Eisenstein on oma ainsale pojale suur eeskuju. Isa ei suitseta, poeg samuti mitte. Isegi mitte salaja, nurga taga. Sergei Eisensteini enda sõnade järgi on ta tõeline paipoiss heast Riia perekonnast — kuulekalt kraapsjalga tõmbav, blondide lokkidega hästikasvatatud poisikene. Seejuures kergesti haavuv ja endassetõmbuv. Ta kuulab meelsasti lätlannast lapsehoidja muinasjutte ning elab juturaamatute ning joonistamise fantaasiamaailmas.
Suved veedab perekond Riia rannas. Ainus erand on 1906. aasta, mil tööstuslinn Riia ja selle lähem ümbrus tunduvad äsjaste revolutsiooniliste sündmuste tõttu liiga rahututena. Eisensteinid sõidavad suveks Pariisi. Uute muljete tulv lausa lämmatab 8-aastast Sergeid. Elav tänavaliiklus, millega Baltimaade Pariisi oma ei anna võrreldagi. Metroo hämarad tunnelid. Liftisõidud. Botaanikaaed. Napoleoni haud karjala graniidist sarkofaagi all. Vahakujude kabinet verd tarretama panevate õudustega. Elu esimene kinoskäik Itaalia bulvaril, kus parajasti näidatakse suure trikimeistri Mélièsi filme.
Siit saab alguse Sergei Eisensteini kiindumus prantsuse kultuuri, kirjandusse ja ajalukku. Ta loeb kodus Dumas' musketäride igihaljaid seiklusi, elab kaasa Victor Hugo romantilistele kangelastele, süveneb «Prantsuse revolutsiooni ajaloo» mahukatesse köidetesse, lehitseb ikka ja jälle Pariisi Kommuunile pühendatud rikkalikult illustreeritud raamatut. Inglise autoritest eelistab ta Charles Dickensit, samastades ennast (ja mitte just alusetult) David Copperfieldiga.
Vastu ootusi ei kujune Eisensteinide perekonnaelu õnnelikuks. Eluröömus ja nägus naine meeldib teistelegi meestele, kellel ilmselt on voorusi, mis lugupeetud linnaarhitektil puuduvad. Siit armukadetsemine, öised stseenid, päevane mossitamine. Esialgu püütakse lahkhelisid lapse eest varjata, kuid erk poisike mõistab peagi, et midagi on korrast ära. Stseenid sagenevad, kokkupõrked muutuvad ägedamateks. Mõnigi kord ärkab Sergei öösel vanemate kõrgendatud häälte peale

ja põgeneb tagumistesse tubadesse, et mitte kuulda tülitsemist. Peagi algavad vastastikused süüdistused nimme poja palge ees. Kodanliku kodukolde illusioon puruneb.
1912. aasta kevadel lahutatakse abielu. Kohus annab isale õiguse ja poja. Ema läheb tagasi Peterburi, vedades kaasa kalli kaasavaramööbli. Suur esinduskorter Riia kesklinnas jääb harjumatult lagedaks. Sergei sõidab mööda tühje tube jalgrattal ning tunneb siirast rõõmu klaveri kadumisest — enam ei pruugi harjutada tüütuid heliredeleid.
Reaalkoolis tuntakse noort Eisensteini kohutavalt korraliku õpilasena, kelle tunnistusi kaunistavad üksnes «viied». Ainus erand on joonistamine, mida peetakse vaid «kolme» vääriliseks. Sergei isikupäraselt hoogne ja tugev joon ei taha kuidagi sobida programmikohaste kipskujude kopeerimisega. Pealegi on poiss omamoodi fanaatik. Ta joonistab kodus ja koolis, ka teiste ainete tundides, joonistab karikatuure, loomi ja inimesi, kummalisi loominimesi, terveid seeriaid loominimeste fantastilisest elust.
Eisensteini lapsepõlvekaaslane, hilisem tuntud filminäitleja Maksim Štrauhh meenutab nende esimest kohtumist Riia rannas: «Ma ei näinud teda ronimas mööda puid ja planke, nagu see olnuks kohane igale temavanusele poisile. Nägin teda istumas aias, suurelaubaline pügatud juustega pea kummargil laua kohal. Laual lebas paks kaustik, kuhu ta tušiga joonistas. Joonistamine oli Serjoža lemmikharrastus, tõeline

«Printsi elu». Fragment noore Eisensteini seeriajoonistusest.

kirg. Ta võis istuda tundide kaupa ja joonistada väsimatult kõike, mis pähe tuli: olustikulisi stseene, üksikfiguure, nägusid . . . See oli mingi alateadvuslik lakkamatu fantaasia treening, mis juba lapsepõlves pani aluse Eisensteini kordumatule meisterlikkusele.»[1]
Laupäeviti käib Sergei kinos, vaatamas tapmist ja tagaajamist, naermas jämekoomilisi ameerika naljapilte. Kino on ajaviide, tsirkus ja teater tõotavad midagi enamat. Tsirkuses meeldib kõige enam klounaad. Teatris kujuneb aga unustamatuks elamuseks, mis mõjutab hilisemat elutee valikut, V. Komissarževskaja lavastatud «Printsess Turandot», mida näidati külalisetendustel Riias.
Jõuludeks ja ülestõusmispühadeks sõidab Sergei Peterburi, külla sugulastele, hiljem ka emale. Riia—Peterburi rong viib läbi Valga, Võru ja Pihkva. Enamiku sõiduajast süveneb Sergei juturaamatutesse, unustades ümbruse. Raamatute maailm tundub talle võrratult huvitavam tegelikkusest.
Isa on pojaga rahul. Küsimusele: «Ja kuidas sulle meeldivad minu ehitatud majad?» vastab see kuulekalt: «Väga.» Kuid aastatega kasvab pojas kriitikameel ja trots. Mehestuv Sergei Eisenstein mõistab üha selgemini, et üliautoriteetsena näiv isa on eelkõige majade kaunistaja, kes kannab hoolt selle eest, et tema looming meeldiks härra kubernerile, garnisoniülemale ja kohalikule kaupmeeskonnale.
Heites hiljem kriitilise pilgu oma näiliselt muretule lapsepõlvele, kirjutab Eisenstein:
«Isad-türannid olid isaloomulikud XIX sajandile.
Minu oma kasvas üle XX sajandisse . . .
Lapsepõlvest peale mansettide ja tärgeldatud kraede rangid seal, kus oleks olnud vaja rebida puruks pükse ja määrida ennast tindiga.
Noolsirgelt ettemäärafud tee.
Kool. Inseneriinstituut.
Aastast aastasse . . .
Olen hämmeldunud, kuidas kogu minu kombelisuse juures ma saatsin kuradile kogu selle ettemääratud jooksu mööda konveierit.»[2]

[1] Эйзенштейн в воспоминаниях современников. Москва 1974, стр. 38—39.
[2] Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Том 1. Москва 1964, стр. 242—243.

ÜLIÕPILANE PETROGRADIST

1915. aasta sõjakevadel lõpetab Sergei Eisenstein hiilgavalt Riia reaalkooli ja sooritab seejärel sisseastumiseksamid Tsiviilinseneride Instituuti. Noormees asub elama ema juurde Petrogradi.
Julia Ivanovnal on plaan saata poeg pärast keskkooli lõpetamist pikemale välisreisile laiendama humanitaarhariduslikku silmaringi. Marsruut kavandatakse mööda kultuuriajaloo olulisemaid paiku: Mesopotaamia, Egiptus, Kreeka, Itaalia, lisaks peamised Lääne-Euroopa maad. Imperialistlik maailmasõda tõmbab kaunile plaanile armutult kriipsu.
Hea seegi, et esialgu ei sega sõda õpinguid instituudis. Täppisteadused meeldivad Eisensteinile ja eksamihinded on tal head. Riiga jäänud isa trööstib kirjades, et ka sõjaväeinseneri kutse on perspektiivikas, pealegi võivad kroonuteenistuses insenerid kanda vurre nagu ohvitseridki.
1916. a. suvel sõidab Mihhail Eisenstein Piiterisse poega vaatama. Siin tekib tal seni nii kuuleka järglasega esimene tõsine konflikt. Noor Eisenstein ütleb järsu avameelsusega välja oma eitava hinnangu isa «metsikus modernstiilis» loomingu kohta. Tekib äge sõnavahetus, mis süvendab noormehes veelgi protestitunnet isa türannia vastu. Hiljem muutub see perekondlik protest igasuguse sotsiaalse ülekohtu teadlikuks vihkamiseks.
Kõrgema matemaatika õppimine, eelkõige aga süvenemine analüütilisse geomeetriasse, diferentsiaal- ja integraalarvutustesse avaldab suurt mõju Eisensteini mõttelaadi kujunemisele. Siit tuleneb filmirežissöör Eisensteinile iseloomulik püüe näha kõike evolutsioonis, jälgida nähtusi arengus, liikumises.
1917. aasta veebruaris õpib Sergei Eisenstein instituudi II kursusel. Teda, nagu teisi üliõpilasigi, haarab revolutsiooniliste sündmuste keeris. Kui pärast isevalitsuse kukutamist organiseeritakse üliõpilastest rahvamiilitsa üksus, astub sinna vabatahtlikuna ka Eisenstein. Patrullimine linnas vaheldub kursuseeksamitega, mõlemaga tuleb noormees edukalt toime.
Paraku ei kesta üliõpilaspõlv enam kaua. 1917. aasta kevadel kutsutakse 19-aastane nooruk Ajutise Valitsuse armeesse ning suunatakse inseneriväegede lipnike kooli. Sõjaolukorra tõttu lühendatud kursuse läbivõtmiseks kulub vaid paar kuud. Juba augustis saadetakse Sergei Eisenstein tegevväkke. Lipnike koolis õppimise ajal jätkab noormees oma lemmiktegevust — joonistamist. Mõnd karikatuuri söandab ta pakkuda pealinna ajalehtedele. Osa neist ilmubki allkirjaga «Сер Гей», mida võib mõista nii vene Sergeina kui inglise «Söör Lõbusana». Saadud honorar kulub kirjanduse muretsemiseks.
Hilissügisel puhkenud Suur Sotsialistlik Oktoobrirevolutsioon muudab radikaalselt olukorda. Vana armee saadetakse laiali. Mida teha edasi? Eisensteinil on välida kolm võimalust. Saksa vägede poolt okupeeritud Riiast kutsub isa, lubades igati hoolitseda poja tuleviku eest. Sergei

jääb aga sellele kutsele kurdiks. (Mihhail Eisenstein emigreeris hiljem Saksamaale, suri Berliinis ja maeti kohalikule vene kalmistule.) Ema taotleb, et poeg jätkaks õpinguid instituudis, pakkudes omapoolset toetust. Eisenstein loobub ka sellest ja astub 1918. aasta märtsis hoopis Punaarmeesse. Mõni kuu hiljem suunatakse vabatahtlik Sergei Eisenstein rindele. Alguses on ta telefonist, mõni aeg hiljem töötab tehnikuna ning edasi sõjaväeehituste noorema töödejuhatajana.
Peatudes 1919. a. alguses Vožega linnas hakkab noor sõjaväeehitaja innukalt osa võtma siinse Kommunistide Klubi näiteringi tööst. Ta teeb kõike, mida tujukas Melpomene nõuab: kujundab kostüüme, kavandab ja maalib dekoratsioone, lavastab ja mängib ise kaasa. Laval aga pole Sergei Eisensteinil edu — takistab hääl, mis ootamatult murdub kõrgelt falsetilt madalaks bassiks. Ta ise nimetab seda naljatades «papa ja mamma hääleks». Hilisem sihikindel hääleseade Moskvas võimaldab režissöör Eisensteinil saavutada igati esindusliku madala hääle.
Kõikjal, kuhu sõjaväeehitaja rahutu amet Eisensteini viib, leiab ta mõttekaaslasi-teatrientusiaste, et koos pühenduda teatrikunstile. Ta loeb igal sobival hetkel teatrialast kirjandust, visandab lennukas fantaasias kangastuvate lavastuste eskiise, joonistab kostüümide ja dekoratsioonide kavandeid. Nii on see Daugavpilsis, Holmis, Velikije Lukis, Polotskis, Mogiljovis ja Smolenskis. Velikije Lukis toob ta asjaarmastajate trupiga lavale lühinäidendeid, organiseerib draamastuudio ja saab näiteringi alaliseks lavastajaks. 1920. aastal asub Eisenstein kunstnik-dekoraatorina tööle Läänerinde poliitosakonna juurde. Minskis antakse Sergei Eisensteinile ja tema kolleegile Konstantin Jelissajevile ülesanne kujundada agitrongi vagunid karikatuuride ja plakatitega. Noormehed ei leia kuidagi ühtset stiili. Eisenstein tunnistab üksnes lakoonilisi sirgjooni, Jelissajev ainult kõverjooni. Mõlemad on kindlalt veendunud oma seisukoha ainuõigsuses. Lõpuks lepitakse kokku, et Eisenstein kujundab vagunite ühed, Jelissajev aga teised küljed, nii et vähemalt ühel poolel oleks mingi kooskõla.
1918. aasta septembrist kuni 1920. aasta augustini on Eisensteini eluasemeks köetavad kaubavagunid ning sõjaväeehitajate ajutised korterid. Suviti on ešelonides lämmatavalt kuum, talvel samavõrra külm. Eisenstein ei pööra olustikulistele ebamugavustele tähelepanu. Tema peamiseks huviks jääb lugemine. Ta loeb igal võimalikul hetkel ja kõikjal. Raamatud on tema lahutamatud kaaslased. Endiselt armastab ta joonistada, peamiselt fantaasias kavandatud lavastuste teemadel. Mis aga peamine — Kodusõja rinnetel ja tagalas õpib Eisenstein tundma elu ja inimesi, õpib ületama raskusi, organiseerima ehitajate tööd, omandades niimoodi väärtuslikke kogemusi, mis hiljem inimestega suhtlemisel lausa marjaks kuluvad.
1920. aasta sügisel seisab Sergei Eisenstein jälle teelahkmel. Kodusõda on lõppemas. Algab demobiliseerimine. Esimeses järjekorras demobiliseeritakse endised üliõpilased, sest töörahva riik vajab hädasti uut haritud kaadrit. Jälle kerkib küsimus: mida ette võtta? Kas tagasi ema juurde Piiterisse, et omandada seal kindlat leiba tõotav arhitekti elu-

kutse? Või hoopis Moskvasse Kindralstaabi Akadeemiasse jaapani keelt õppima, et hiljem tutvuda selle eksootilise maa teatriga? Mida valida — arhitektuur või teater?
Pikk unetu öö Minskis. Hommikuks on otsus langetatud — Moskvasse, jaapani keele ja teatri juurde.

NOOR LAVASTAJA MOSKVAST

1920. aasta septembris saabub Moskvasse endine punaväelane Sergei Eisenstein, kaasas lähetuskiri Kindralstaabi Akadeemiasse. Eelnevalt on ta selgeks õppinud ligi poolteist tuhat jaapani hieroglüüfi ja on nüüd valmis pühendama kogu jõu selle omapärase keele ja kirja omandamisele. Eisensteini veetleb eelkõige jaapani kirjale iseloomulik piltlik väljendusviis, siin ilmnevad üllatavad metafoorid. Hiljem kasutab ta neid ideid oma filmide monteerimisel, eelkõige aga filmihieroglüüfide teooria väljatöötamisel.
Elutingimused Kodusõja-järgses Moskvas on rasked. Ei jätku toitu ega kütet. Sõjaväest tulnud noormeest see ei kohuta. Ta on harjunud vähesega läbi ajama. Küll aga ilmneb, et Eisenstein on oma huvi jaapani keele vastu ülehinnanud. Lingvistilised harjutused ei paku oodatud rahuldust. Juba novembris otsib ta tegevust teatrite juures. Talle usaldatakse dekoratsiooniala juhataja koht Proletkulti Esimeses Töölisteatris. Näitekunst haarab teda jäägitult ja mõni nädal hiljem lahkub Eisenstein Kindralstaabi Akadeemiast, et pühenduda ainult teatrile.
Tolleaegne Moskva teatrielu pakkus vastuoluliselt kirevat pilti. Traditsioonilist laadi austavate, nn. akadeemiliste teatrite vastas seisid täiesti uut sisu ja vormi otsivad vasakpoolsed teatrid. Nende paremiku moodustasid Vsevolod Meierholdi teater, Proletkulti teater ning eksperimentaalteatrid selliste julgete kunstiinimeste nagu Jevgeni Vahtangovi, Aleksandr Tairovi ja Nikolai Foreggeri juhtimisel. Iga teatrikollektiiv oli veendunud, et just tema tee on ainuõige ja ainuvõimalik.
See oli kirglike vaidluste ning paradoksaalsete loosungite aeg. Püüti hüljata näitekunsti traditsioonilisi vorme, loobuda kogu senisest kultuuripärandist. Proletkultlased deklareerisid kärarikkalt, et kunst kui selline on oma aja äraelanud iganenud nähtus, mis tuleb asendada teadusega. Nõuti Moskva Suure Teatri sulgemist ja Kunstiteatri laialisaatmist. Kinnitati, et Väike Teater olevat paremal juhul näitekunsti muuseum. Kõike tuleb uuesti teha, kõigega otsast alustada, sest revolutsioon vajavat uut keelt, uut teretamisviisi ja isegi uut asfalti.
Selliste liialduste vastu astus juba 1920. aasta oktoobris V. I. Lenin, kes kirjutas Proletkulti esimese ülevenemaalise kongressi resolutsiooni-

projektis järgmist: «Marksism kui revolutsioonilise proletariaadi ideoloogia võitis endale maailma-ajaloolise tähtsuse sellega, et marksism ei heitnud sugugi kõrvale kodanliku ajastu kõige väärtuslikumaid saavutusi, vaid, vastupidi, omandas ja töötas ümber kõik, mis oli väärtuslikku inimmõtte ja kultuuri rohkem kui kahe tuhande aastases arenemises.»[1] V. I. Lenin rõhutas, et tuleb otsustavalt heita kõrvale kõik katsed välja mõelda mingit erilist kultuuri.
Tolleaegses Moskvas ei pane kedagi imestama käharpäise Sergei Eisensteini ülimalt enesekindlad kinnitused, et just tema on kutsutud ja seatud lõplikult paljastama ja hävitama suurt petturit — teatrit. Kunst olevat koguni kahjulik, sest ta viib inimesed eemale tegelikkusest,

[1] V. I. Lenin. Teosed, 31. köide. Tallinn 1955, lk. 284.

Sellisena kujutas S. Eisenstein ennast 1920. aasta talvel Moskvas jaapani keele õpingute ajal.

andes neile teatrisaalis lõsutamiseks ja tõeliste elamuste surrogaadi vaatamiseks istumise alla mugava tugitooli. Tihedad kokkupuuted Proletkultiga liitunud vasakpoolsete intelligentidega tugevdavad Eisensteini vaadetes selliseid nihilistlikke seisukohti veelgi.
Oma kavatsuste realiseerimiseks sukeldub Eisenstein üle pea tegelikku teatritöösse, sest enne hävitamist tuleb vaenlast põhjalikult ja igakülgselt tundma õppida. Koos V. Smõšljajeviga toob Eisenstein 1921. aasta kevadel Proletkulti teatri lavale Jack Londoni novelli «Mehhiklane» instseneeringu. Keset vaatesaali ehitatakse poksiring, et publikul oleks võimalik näha võistlust mitte lava sügavuses, vaid vahetus läheduses. Eisensteini fantaasiakülluane lavastus tõmbab noormehele Moskva teatraalide tähelepanu.
1921. aasta septembris hakkab Eisenstein õppima Kõrgematel Riiklikel Režissööride Kursustel väsimatu eksperimentaatori ja teatriuuendaja Vsevolod Meierholdi käe all. Stipendiumi ei maksta, elada aga tuleb. Ülalpidamist teenib noormees kunstnikuna N. Foreggeri teatris. Õpingud Meierholdi juures, kus iga proov kujuneb unustamatuks sündmuseks, annavad palju, kuid ei kesta kaua. Juba järgmise aasta sügisel lahkub Eisenstein kursustelt, asumaks tööle lavastajana. Talle usaldatakse Moskva Proletkulti teatri rändtrupi juhtimine.
Nüüd hakkab Eisenstein realiseerima oma kunstialaseid tõekspidamisi. Lavastajategevust alustab ta põhjaliku vestlusega, mille käigus selgitab näitlejatele oma kunstikreedot ning põhimõtteid. Eisenstein kinnitab, et teater on sattunud teravasse ideelisse ja loomingulisse kriisi. Rahvalikult atraktiivse «madala teatrikunsti» ja sellest kunstlikult eraldatud «kõrge teatrikunsti» vahele on tekkinud kuristik. Selle ületamiseks tuleb ühendada orgaaniliseks tervikuks «madalale kunstile» omased vormid (tsirkus, palagan, farss) «kõrge kunsti» (draama, ooper, ballett) vormidega. Lavastuse kunstiliseks teljeks peab kujunema atraktsioon, mille abil aetakse vaatajad läbi psüühiliste elamuste hakklihamasina. Etenduse huvides tuleb osata õigel ajal ja viisil vapustada publiku psüühikat. Režissööril olevat üldse kasulikum istuda näoga saali, mitte aga lava poole, sest oluline on just vaatajate reageering laval toimuvale. Tõeline lavastaja peab olema suuteline andma publikule vajalikul hetkel laengu naeru või sundima neid ehmunult oma kohtadelt püsti kargama.
Vestluse lõpul teatab noor lavastaja-teatrihävitaja, et vastu tulles hariduse rahvakomissari A. Lunatšarski üleskutsele: «Tagasi Ostrovski juurde!», toob ta oma esimese tööna avalikkuse ette A. Ostrovski näidendi «Pärast tarku palju». Seejuures jääb Ostrovski tekst ainult lähtekohaks. Tegevus kantakse XIX sajandi teisest poolest kaasaega ja lahendatakse valgekaartliku emigratsiooni vastu suunatud poliitilise buffonaadina tsirkuseetenduse laadis.
Kuna rändtrupil puudus statsionaar, toimusid etendused varem miljonär Morozovile kuulunud pompoosses üksikelamus.[1] Lava puudus ja

[1] See Kalinini prospekti alguses paiknev hoone on praeguseni alles, olles asupaigaks Sõpruse Majale.

selle järele ei olnud vajadustki, sest etendus toimus kogu saalis. Vaatajate peade kohale oli tõmmatud tugev terastross, mida kasutasid trikkide sooritamisel kõietantsijad ja õhuakrobaadid. Saali keskele rajatud väikese maneeži ümber istusid vaatajad.
Kogu lavastus rabas publikut sedavõrd, et etenduse sisu ja poliitiline satiir kippusid jääma välise külje varju. Eisensteini poolt pakutud atraktsioonidest oleks jätkunud mitmele etendusele, koondatuna ühte lavastusse hakkasid nad vaatajaid emotsionaalselt lausa lämmatama.
Raskused algasid juba kostüümidega. Eisenstein, kes täitis ühtaegu ka kunstniku ülesandeid, joonistas sedavõrd ebatavalised eskiisid, et isegi kõikenäinud teatrirätsepad keeldusid nende alusel tööle asumast. Eisensteinil endal tuli süveneda rätsepakunsti alustesse, et lükata professionaalsel tasemel ümber nõelakuningate vastuväited ja tõestada oma kavandite realiseeritavust. Nii oli poolilmadaami kostüümi nael valgustit meenutav rinnahoidja. Klaasist koonustesse paigutati väikesed elektrilambid. Eriti kirglikes stseenides lõid need põlema, et sel viisil anda edasi daami lõõmavaid tundeid. Valgekaartlaste ninamees Mamiljukov-Prolivnõi (Maksim Štrauhhi kehastuses) sõitis areenile autos, mis Eisensteini korraldusel oli kokku seatud järgmiselt: ees

«Pärast tarku palju» lavastus oli tehtud valgekaartliku emigratsiooni vastu suunatud satiirilise tsirkuseetenduse laadis.

autopasunat tuututav tsirkuseteener, siis neli kandjat lattidega, millel mugavas poosis lösutas Maksim Štrauhh. Järgnes naturaalse autoratta all küürutav tsirkuseteener, kelle istmikul rippus auto numbrimärk, pükstest aga paiskusid saali «heitgaasid», mida toodeti kummist pulverisaatori ja puudri abil. Sõiduk sooritas traditsioonilise ringi ümber areeni, lagunes siis ootamatult koostisosadeks ja Mamiljukov-Prolivnõi asus teksti juurde.

Vaatajat ootasid teisedki üllatused: talle istuti sülle, tema pea kohal lennati trapetsil, tema nina ees žonglööriti kandikuga, mis järsku vajus külili, nii et kondenspiima purgid langesid talle just-just pähe, ... kuni koos kergendava naerupahvakuga selgus, et purgid olid tühjad ja kinnitatud peenikese traadiga kandiku külge, nii et mingit ohtu ei olnud.

Eriti hoolikalt töötas Eisenstein välja etenduse finaali: samal ajal kui punapäised klounid pritsisid areenil üksteist veega, kostis vaatajate istmete alt paukpadrunite reibas saluut. Kui osalised tulid aplausile kummardama, lasti alla suur ekraan, millele ilmus filmilindile jäädvustatud kummarduv režissöör.

Arvamused Eisensteini lavastuse kohta olid vastukäivad. Osa vaatajaid

Stseen lavastusest «Pärast tarku palju».

lahkus pahaselt juba proloogi ajal või hakkas naabritega vaidlema sellise teatritegemise lubatavuse üle. Teised aga leidsid, et tegemist on suurepärase, tõelisèlt originaalse, vasakpoolsest vasakpoolsema lavastusega. Leidus fanaatikuid, kes istusid pea igal «Pärast tarku palju» etendusel. Üks oli aga ilmne — selle skandaalse lavastusega tegi noor Sergei Eisenstein ennast korrapealt Moskva teatriringkondadele tuntuks.

Lavastus ei olnud raske üksnes publikule. Ka näitlejad pidid tublisti pingutama, et täita neile pandud ülesandeid. Eisensteini korraldusel tuli improvisatsioonioskuse ning lavalise leidlikkuse arendamiseks etenduse ajal ootamatult muuta teksti, kusjuures partner pidi välkkiirelt leidma vaimuka vastuse, et tegevust vajalikus suunas jätkata.

Lahkuminevatele hinnangutele vaatamata oli Eisenstein veendunud oma kontseptsiooni õigsuses. Kui tolleaegne kinotegelane Boriss Mihhin avaldas imestust, et Ostrovski näidendisse on lülitatud sinna mitte kuuluvaid atraktsioone, vastas lavastaja: «Minu arusaamist mööda on etendus atraktsioonide vaba montaaž, mis on suuteline mõjutama vaatajat meile vajalikus ideelises suunas. Süžee, faabula — kõik see vajub koos vana teatriga minevikku, asemele tuleb aga agitatraktsiooniliste etenduste teater, mis ei vaja faabulat.»[1] Eisenstein püüab tehtut teoreetiliselt analüüsida ning põhjendada. Kuu aega pärast näidendi esietendust kirjutab ta teoreetilise artikli «Atraktsioonide montaaž», milles annab atraktsiooni definitsiooni ja kinnitab, et hea lavastus kujutab endast mingi näidendi alusel vabalt monteeritud *music halli* — tsirkuse programmi. Nendes Eisensteini esimestes lavastustes põimus formaalse eksperimendi hulljulgus teadliku agitatsioonilise hoiakuga, tardunud traditsioonide eitamine aga kiindumusega kõigi ajastute ja žanrite vaatemängulisse kultuuri.

Kuigi Ostrovski näidendi alusel tehtud etendus pälvis tähelepanu, ei olnud Eisenstein veel kaugeltki rahul. Ta jõudis arusaamisele, et just kirjandusliku aluse puudumise tõttu jäi «Pärast tarku palju» lavastuse mõju oodatust väiksemaks. Oma kahele järgmisele lavastusele kirjutas Eisenstein koos kolleeg Sergei Tretjakoviga juba originaalstsenaariumi.

1923. aasta oktoobripühadeks nägi rambivalgust noore režissööri teine iseseisev lavastus — «Kuuled, Moskva?», mille sündmustik oli võetud Saksamaal äsja toimunud revolutsioonilistest väljaastumistest. Sedapuhku ehitas Eisenstein etenduse üles kindla faabula alusel, kuhu põimiti publikut rabavaid atraktsioone. Negatiivse leeri peategelased — krahv koos armukesega — ilmusid lavale elusa kaameli turjal. Vaatajad kehitasid õlgu: väga originaalne, ainult et... mis oli kaamelil ühist sõjajärgse Saksamaaga? Nagu tol ajal tavaks, lõppes etendus «Internatsionaaliga», mida laulsid ühiselt näitlejad ja publik.

Revolutsiooniliste ideede viimiseks vaatajateni võimalikult mõjusas vormis jätkas Eisenstein uute väljendusvahendite otsimist. Kohe pärast «Kuuled, Moskva?» esietendust alustas ta tööd lavastusega «Gaasimas-

[1] Эйзенштейн в воспоминаниях современников. Москва 1974, стр. 169.

kid». Stsenaariumi aluseks sai «Pravdast» võetud napisõnaline teade õnnetusest ühes Uraali gaasivabrikus. Vabriku juhtkonna hoolimatuse tõttu polnud käepärast gaasimaske, nii et töölistel tuli asuda avarii kõrvaldamisele oma elu kaalule seades. Mõistes teatri elule lähendamise nõuet ülemäära sirgjooneliselt, otsustas Proletkulti rändteater esitada selle lavastuse ühes Moskva gaasivabrikus, otse seadmete keskel. Näitlejad esinesid tavalises tööliste riietuses ja ilma grimmita, sulades välimuse poolest ühte vaatajaskonna enamiku moodustavate vabrikutöölistega.

1924. aasta 29. veebruaril toimus «Gaasimaskide» esietendus. Vaatajad jäid Eisensteini lavaliste eksperimentide suhtes külmaks, suures ulatuses nad ei mõistnudki, mida lavastaja tahtis publikule öelda. Siit tegi Eisenstein ennatliku järelduse, nagu oleks teatrikunst sedavõrd aegunud, et ei suuda enam avaldada vaatajaile küllaldast mõju. Lisaks tulid konfliktid Proletkulti juhtkonnaga. 25-aastane lavastaja otsustas loobuda tööst Proletkulti teatris ja katsetada hoopis filmiga. Koos temaga lahkusid mitmed andekad näitlejad, kes tunnistasid Sergei Eisensteini vaieldamatu autoriteedina. Just nemad hakkasid noort lavastajat nimetama lugupidavalt «maestroks» või «vanaks», imetledes tema erakordset eruditsiooni ja laialdast lugemust.

EISENSTEINI ESIMENE FILM — «STREIK»

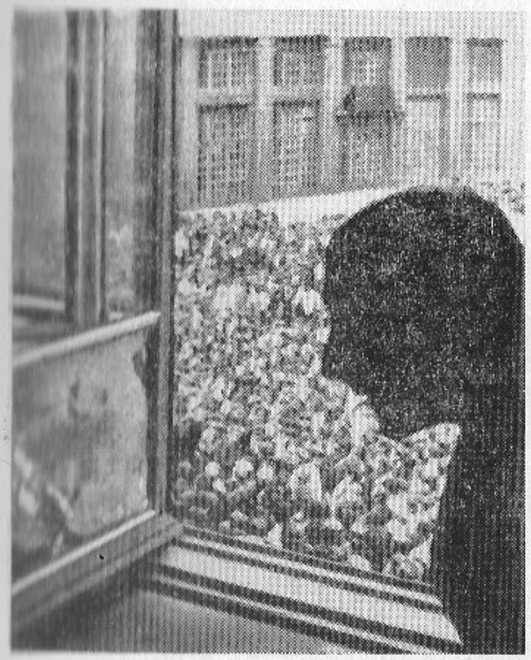
1920-ndate aastate esimesel poolel tungis teatri ja tsirkuse kõrval nõukogude inimeste ellu ikka suuremal määral kino. Valmisid esimesed nõukogulikud mängufilmid. Dziga Vertov lõi laineid oma «Kinopravdaga». Kunstihuviline noorus vaatas suure huviga Moskva ekraanidele ilmunud USA tummfilme. Ka Eisenstein kuulus innukate kinoskäijate hulka, kuigi suhtus ekraanil pakutavasse vägagi kriitiliselt. Sellele vaatamata paelus «suur tumm» Eisensteini enam, kui «oma aja äraelanud teater».

1923. aasta kevadel puutus Eisenstein esimest korda kokku filmi valmistamisega. Vastavalt lavastaja plaanile tuli «Pärast tarku palju» üks episoode esitada lühikese, 8-meetrise filmifragmendi kujul. Esietenduseni jäi vaid kaks päeva, kui asuti filmima. Sellele vaatamata kasvas fragment 120-meetriseks lõiguks, mis õnnestus sedavõrd, et seda näidati mõni aeg hiljem Dziga Vertovi «Kevadises Kinopravdas» pealkirja all «Proletkulti kevadised naeratused».

Jõudmaks selgusele filmide montaaži põhimõtetes, proovis Sergei Eisenstein koos Esfir Šubiga ümber monteerida saksa režissööri Fritz Lange filmi «Mängur dr. Mabuse». Sellest ekspressionistlikus laadis fantastilisest loost pidi saama kodanluse allakäiku demonstreeriv agitfilm. Montaaži õppimine toimus 1924. aasta kevadel, samal ajal, mil Eisenstein

tegi kinotööstuse juhtkonnale ettepaneku valmistada film Venemaa proletariaadi ja bolševike partei võitlusest revolutsioonieelsel perioodil. Idee leidis toetust ja Eisenstein alustas koos Grigori Aleksandroviga eeltöid stsenaariumi koostamiseks. Nad uurisid arhiivimaterjale, et luua faktidele tuginev tõeliselt revolutsiooniline film. Vaadati läbi üle 5000 lehekülje toimikuid, kuulati vanade revolutsionääride mälestusi, süveneti dokumentidesse. Polnud siis imeks panna, et töö käigus esialgne plaan paisus, kasvades ideekavandiks seitsmest täispikast mängufilmist koosnevale sarjale üldpealkirja all «Diktatuurile». Siin pidid kajastuma revolutsionääride põrandaalune tegevus välismaal, 1. mai demonstratsioonid tsaaririigis, 1905. aasta revolutsioon, streigid, vastuhakud, võitlus vanglates, põgenemised ning lõpuks võidukas sotsialistlik revolutsioon. Alustada otsustati sarja viiendast osast, mis oli pühendatud streigile kui proletariaadi spetsiifilisele klassivõitluse vormile.

Eisensteini filmikarjäär ei alanud sugugi ladusalt. Kinostuudio juhtkond suhtus vasakpoolsesse teatrirežissööri umbusklikult, kartes, et ta teeb «Streigist» oma kõmuliste lavastuste eeskujul ekstsentriliste atraktsioonide kobara. Pealegi ebaõnnestusid proovivõtted, nii et kaaluti võimalust Eisensteinile hoopis ära öelda. Õnneks sekkusid Esimese Kinovabriku direktor Boriss Mihhin ja operaator Eduard Tisse, kes palusid enda vastutusel lubada Eisensteinile veel üht proovivõtet. B. Mihhin kinnitas, et



«Streik» pälvis tähelepanu eelkõige massistseenide poolest.

tegemist on erakordselt andeka, energilise, loominguliselt otsiva ja see- juures erudeeritud noore kunstnikuga, kelle puhul peaks juhtkonnal kannatust olema.

Täiendavate proovivõtete käigus filmis Eisenstein ekstsentrilise stseeni lumpenproletariaadi tüüpidest, kes elunesid prügimäel tünnides, ilmudes nendest otsekui nõiavitsa vibutuse peale. See oli üllatav, atraktiivne ja sedavõrd mõjuv, et kahtlustele vaatamata otsustati «Streigi» valmistamine usaldada siiski Eisensteinile.

Filmi stsenaarium mahtus kümnele masinakirjaleheküljele. Eisenstein oli veendunud, et tõeliselt revolutsiooniline film ei vaja ei süžeed ega üksikkangelast. Need mõlemad olevat individualistliku maailmavaate produktid ega sobi kuidagi kokku proletariaadi klassipositsioonilt lähtuva filmikunstiga. Film pidi tuginema tüpaažile, keda kujutasid eelkõige Proletkulti teatrist Eisensteiniga kaasatulnud näitlejad. Enamik neist olid olnud vabrikutöölised ja tundsid hästi tööliskeskkonda. Ka oli Eisenstein omandanud väärtuslikke kogemusi tehase ja tööliste elu kujutamisel «Gaasimaskide» lavastamisel.

«Streigi» sündmuste eeskujuks võeti 1902. aastal toimunud Rostovi Raudtee Peatehaste tööliste visa streik. Filmi tegevus kanti üle ühte suurde Moskva metallitehasesse, mis pakkus häid võimalusi mõjusate episoodide loomiseks. Eisensteini eesmärgiks oli luua kinematograafiliste vahendite abil tüüpilise streigi mudel. Selle nimel loobus ta ka konkreetsest ajaloolisest tõetruudusest, saavutamaks vaatajaid haaravaid üldistusi. Esimest korda ei olnud võitlev tööliste kollektiiv mitte individuaalse draama foon, vaid peategelane ise. Film jagunes kuueks sisemise tegevusühtsusega seotud osaks, mis kandsid iseloomulikke pealkirju: «Tehases on kõik rahulik . . .», «Streigi ajend», «Tehas on välja surnud», «Streik venib», «Provokatsioon streigi lämmatamiseks» ja «Likvideerimine».

Vastavalt oma põhikontseptsioonile pööras lavastaja peamise tähelepanu massistseenidele, milles ta nägi filmi õnnestumise põhitegurit. Filmivabriku direktoril B. Mihhinil oli tõsiseid raskusi algaja režissööri kõigi taotluste rahuldamisega. Tõelise massilisuse saavutamiseks nõudis Eisenstein kohati kuni 1000 statisti rakendamist. Kogenenumad kineastid vaidlesid vastu: sellise hulga palkamiseks ei jätku eelarves summasid, pealegi pole 1000 statistiga midagi mõistlikku peale hakata, sest kaamera ees nad lihtsalt segavad üksteist. Eisenstein ei andnud aga järele ja lõpuks B. Mihhin teatas, et nõutud arv statiste on värvatud. Tegelikult piirduti vaid viiesajaga ja nendegi liikumapanemisega nägi Eisenstein kurja vaeva. Kui film tuli ekraanidele ja koos sellega ka esimene tunnustus, sai selgeks, et režissööri järeleandmatus massistseenide osas ei olnud tingitud nooruslikust jonnakusest, vaid kindlast soovist saavutada püstitatud eesmärk. Kunstitaotluste nimel ei läinud Eisenstein mingile kompromissile — joon, millele ta jäi ustavaks ka kõigi järgmiste filmide juures. Selline hoiak tõi talle küllaga ebameeldivusi ja närvipinget, aga ühtaegu ka maailmakuulsuse.

Nii sisult kui ka vormilt oli «Streik» julge film-eksperiment, seda eelkõige kompositsiooni, montaaži ja filmimetafooride poolest. Asjatund-

«Streigi» filmimisel. Kaamerat väntab operaator Eduard Tisse, tema kõrval 26-aastane Sergei Eisenstein.

jate tähelepanu äratas monumentaalsete massistseenide dünaamilisus, aga samuti kaadrite ilmekas kompositsioon, julged ja ootamatud rakursid. Töölisi ei kujutatud ebamäärase jõuguna, vaid distsiplineeritud, monoliitse jõuna, kes teadlikult astub välja kapitalistliku rõhumise vastu. Seni laialdaselt kasutatud paralleelsete tegevuste montaažilt läks Eisenstein metafooride montaažile, et just sel viisil avada filmi ideoloogilist kontseptsiooni. Toimuvale teravdatud hinnangu andmiseks kasutas ta filmi sündmustikust hoopis välja viivaid kujundeid. Selline oli palju vaidlusi tekitanud montaažilõik, kus paralleelselt tööliste miitingu tulistamise kaadritega näidati naturalistlikult loomade tapmist tapamajas.

«Streiki» filmiti 1924. aasta suvel ja sügisel Moskvas ning selle lähikonnas. Film esilinastus 21. jaanuaril 1925 Moskva tehase «Krasnaja Kuznitsa» klubis. See oli üks esimesi tõeliselt revolutsioonilisi kinoteoseid ja sisaldas sedavõrd palju uudset ning väärtuslikku filmikunsti seisukohalt, et raske oli uskuda, et tegemist oli režissööri esimese filmiga.

«Streigi» kommertsmenu kujunes tagasihoidlikuks. M. Štrauhhi sõnade järgi paiskas Eisenstein vaatajaile sellise hulga uusi muljeid, et neil oli raske kõike vastu võtta ja mõtestada. Kergestiseeditava filmitoiduga harjunud publik polnud päri sellega, et teda sunniti kinos aktiivselt mõtlema.

Loomulikult ei saa «Streigi» kunstilist õnnestumist kirjutada üksnes Eisensteini arvele. Suur osa kuulub tema kaaslastele, eelkõige andekale operaatorile Eduard Tissele.

Eduard Tisse oli vaid aasta Eisensteinist vanem, pärit samuti Lätist, filmioperaatorina läbi teinud Esimese maailmasõja ning Kodusõja. 1920-ndate aastate alguses filmis ta kinokroonika tarvis mitmel korral V. I. Leninit. Tisse hindas kõrgelt otsinguid filmikunstis, kasutades julgelt uusi rakursse ning liikuvat kaamerat. Eisensteiniga ühendasid teda ühised seisukohad filmikunsti põhiküsimustes. See võimaldas neil pikka aega koos töötada ja luua maailma filmiajalukku kuuluvaid meistritöid.

Pärast «Streigi» valmimist pööras Eisenstein lõplikult selja Proletkultile. Temaga koos Proletkultist lahkunud viis noort näitlejat (eesotsas M. Štrauhhi ja G. Aleksandroviga) moodustasid edaspidi monoliitse loomingulise kollektiivi, mida hakati nimetama «Eisensteini raudseks viisikuks». Filmimise ajal kandsid nad triibulisi jalgpallisärke, et neid oleks kerge märgata sadade statistide hulgas. «Raudne viisik» teadis, et Sergei Eisensteini korraldused tulevad teoksiloleva filmi kunstilisele tasemele kasuks ja seepärast täitis kõik režissööri soovid täpselt ning kiiresti.

«SOOMUSLAEV «POTJOMKIN»»

1925. aastal möödus 20 aastat esimesest Vene revolutsioonist. Selle ajaloolise tähtpäeva väärikaks tähistamiseks moodustati NSV Liidu Kesktäitevkomitee juurde juubelikomisjon. Paljude ürituste hulgas nähti ette ka mitme 1905. aasta sündmustele pühendatud filmi väntamine.

Pärast «Streigi» lõpetamist kavandas Eisenstein heroilist filmi Kodusõjast pealkirja all «Esimene Ratsaarmee». 1925. aasta kevadel aga tehti talle ettepanek asuda 1905. aasta sündmusi kajastava filmi loomisele. Juuni alguses kinnitas juubelikomisjon (stsenarist Niina Agadžanova ettepanekul) Sergei Eisensteini filmi «1905. aasta» režissööriks. Nõuti, et film haaraks 1905. aasta revolutsiooni kõiki olulisemaid sündmusi, et filmima hakataks hiljemalt augustis ja et film valmiks 21. detsembriks, Moskva relvastatud ülestõusu aastapäevaks. Seega jäi suure ajaloolise panoraami loomiseks vaid kuus kuud. Lubati igati abistada ja need lubadused ei jäänud tühjadeks sõnadeks. Mitmel korral kogunes filmigrupp Mihhail Kalinini kabinetti Kremlis, et üheskoos saaks kõrvaldada esilekerkinud majanduslikud ning organisatsioonilised kitsaskohad.

Stsenaariumi koostas Niina Agadžanova-Šutko, kes 1905. aasta revolutsioonist osavõtjana mäletas mõndagi isiklikult läbielatu põhjal. Ta oli väike, habras sinisilmne naine, kes üllatas kaaslasi erakordse tagasihoidlikkuse ja südamlikkusega. Nagu nõutud, haaras stsenaarium pea kõiki 1905. aasta olulisemaid sündmusi. Filmimine pidi toimuma Moskvas, Leningradis, Odessas, Sevastoopolis, Tbilisis, Bakuus, Tomskis, Ivanovo-Voznessenskis ja mujalgi. Juuli algul hakati filmima Moskvas, kuu hiljem Leningradis. Otsustati alustada oktoobri poliitilisest üldstreigist, millele pidi lühikese sissejuhatusena eelnema ülestõus Musta mere laevastiku soomuslaeval «Potjomkin». Näis, et sellises ulatuses jõutakse filmiga kõiki jõude pingutades määratud tähtajaks valmis. Filmi kui terviku lõpetamine nihkus paratamatult järgmisse aastasse.

Töö käigus taipas Eisenstein, et kogu stsenaariumi realiseerimine on antud aja piirides mõeldamatu. Seepärast valis ta välja soomuslaeva episoodi, milles näis kõige ilmekamalt avalduvat 1905. aasta revolutsiooni olemus ja eripära. Detailse stsenaariumi kirjutamiseks ei jätkunud enam aega — päikesepaistelised ilmad olid lõppemas. Tuli piirduda üldise visandiga ja loota õnnelikule improvisatsioonile juba võtete käigus.

Agadžanova oli pühendanud «Potjomkinile» 44 kinokroonika laadis kirjapandud montaažikaadrit. Nende alusel töötas Eisenstein välja oma 655 montaažikaadrist koosneva variandi, mille ülesehituse aluseks sai viievaatuslik antiiktragöödia. Filmimise raskuspunkt kandus Odessasse ja Sevastoopolisse. Siin vesteldi revolutsioonist osavõtnutega, käidi ajaloolistes kohtades, täpsustati stsenaariumi. Kuidagi ei leitud sobivat sõjalaeva. Soomuslaev «Potjomkin» ise oli juba ammu vanarauaks lammutatud. 1920-ndate aastate sõjalaevu ei saadud aga kasutada, sest

nende pardaehitised erinesid liiga palju sajandi alguse soomuslaevade omadest. Õnneks märkas üks filmigrupi liikmeid, et Sevastoopoli lahe sopis roostetab «Potjomkini» sõsarlaeva «Kaksteist Apostlit» kere: mastideta, pardaehitistega, see-eest otsast otsani täis vanu meremiine. Välisvõteteks oli jäänud vaid paar nädalat päikesepaistelisi päevi. Miinide kõrvaldamine nõudis aga vähemalt paar kuud. Musta mere sõjalaevastiku juhtkonnalt hangiti eriluba filmimiseks ujuva miinilao pardal, loomulikult tingimusel, et võetakse tarvitusele erakordsed ettevaatusabinõud.

20 aastat hiljem kirjutas S. Eisenstein selle kohta:

«Ruumi ahelad ja tähtaegade ankrud hoiavad vaos ahne fantaasia lilaldused.

Võib-olla just see andis filmi enda koele ranguse ja täpsuse.

Miinid, miinid, miinid . . .

Miinide tähe all läheb kogu töö.

Suitsetada ei tohi.

Joosta ei tohi.

Isegi tekil viibida ei tohi ilma erilise vajaduseta.»[1] Lubatud oli vaid laevakere asendi ettevaatlik muutmine 90° võrra, et kaldakaljud ei rikuks avamere illusiooni. Admiraliteedist saadud jooniste alusel püstitati vineerist ja puldanist pardaehitised, mis vastasid täpselt «Potjomkini» omadele.

Sellistes tingimustes tuli maha mängida erakordselt dünaamiline sadade madruste ülestõus. Osa episoode filmiti ristlejal «Komintern», episoodid, kus soomuslaeva näidati kogu suuruses, Moskvas, Sandunovski sauna basseinis. Ülestõusnud laevale vasturuttav «tsaari eskaader» laenati välismaisest filmikroonikast. Kuna seal näidatud sõjalaevade hulk ja välimus ületasid tunduvalt noore Nõukogude sõjalaevastiku võimalused, põhjustas see teatud ärevuse imperialistlike riikide luures. Saksamaa *Reichstagis* esitati isegi järelepärimine Nõukogudemaa sõjalaevastiku tegeliku võimsuse kohta.

Stsenaariumi kohaselt peab ülestõusnud soomuslaev filmi lõpus sõitma uhkelt lehviva punase lipu all läbi tsaari eskaadri rivist, mille ähvardavad kahurisuud vaikivad. Paraku jäid need võtted ära, sest filmimiseks antud ristleja suunati kuivdokki remonti. Olukorrast väljapääsemiseks laskis Eisenstein asetada kaamera vankrile ja lükata selle ristleja käila alla. Tänu sellele rakursile tekkis vaatajatel mulje, nagu sõidaks suur sõjalaev ekraanilt otse saali.

Pingeline töö filmi juures vaimustas Eisensteini. Ta nimetas oma nõudlikku hoiakut filmimisel «teatri piimal kasvanud tiigri meeletuseks ja ägeduseks, kellele on ootamatult antud lakkuda kinematograafilise vabaduse verd». Üksteise järel tärkasid originaalsed mõtted, üks õnnelik leid täiendas teist. Sellisteks olid Odessa trepp, mida esialgses stsenaariumis üldse ei esinenud, kahurilaskude peale püstihüppavad marmorlõvid ja udune hommik Odessa sadamas.

---

[1] Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Том 1. Москва 1964, стр. 125—126.

Tol ajal oldi arvamusel, et uduga on igasugune filmimine võimatu. 1925. a. sügisel töötas Odessas korraga mitu filmigruppi. Udune hommik tähendas pealesunnitud puhkust. Kineastid keerasid hotellides rahulikult teist külge, sest võtted jäävad kuni udu hajumiseni ära. Ainult väsimatu Eisenstein koos Aleksandrovi ja Tissega üürivad sõudepaadi, et sõita sadamas ringi. Kolm meest paadis, kaamerast rääkimata. Läbi pilmja valguse kumavad ähmaselt laevade kered ja kraanade viirastuslikud kontuurid. Ja just sel hommikul vändatakse erakordselt meeleolukad kaadrid Odessa sadamast, mis näis koos töörahvaga leinavat ülestõusu juhti — madrus Vakulintšukki. Pealegi kõige odavamad kaadrid kogu filmis — ainult paadi üür 3 rubla 50 kopikat.

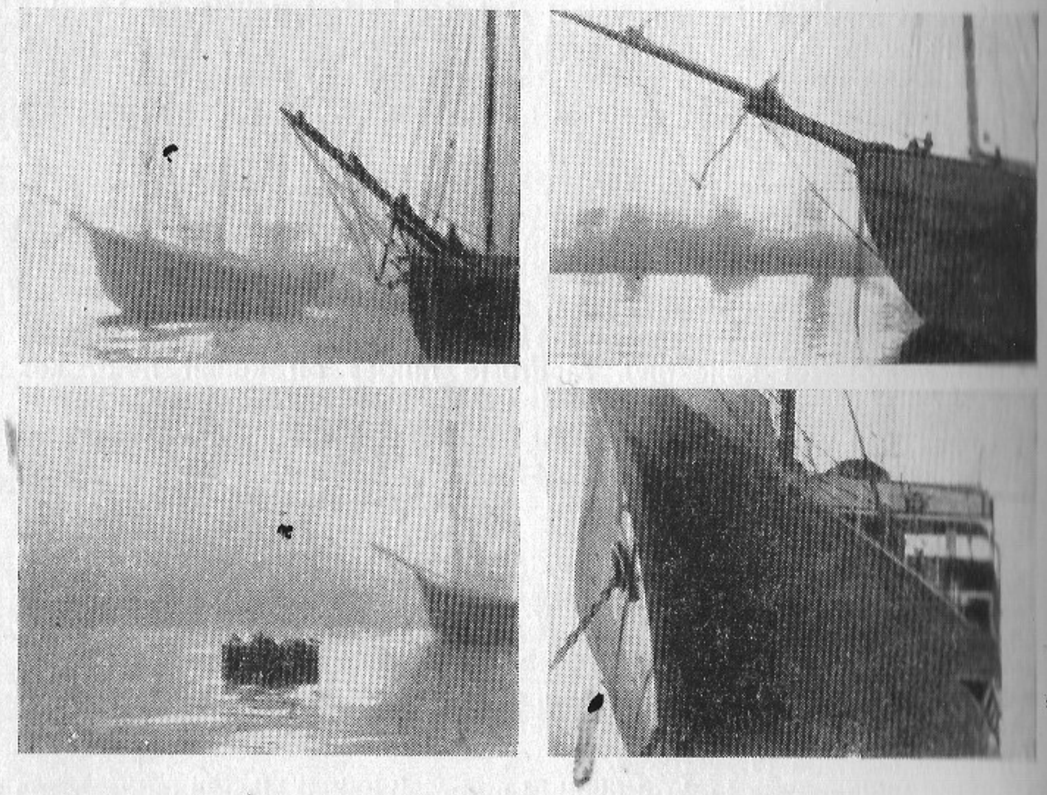
Hoopis kulukam ja komplitseeritum oli lavastada ja filmida rahvahulga tulistamist Odessa sadamasse viival paraadtrepil. Eisensteini lavastuses lakkas rahvas olemast ilmetu mass, nagu seda oldi harjutud nägema senistes filmides. Siin koosnes rahvahulk paljudest ilmekalt individualiseeritud tüüpidest, kes esindasid igast klassist ja vanusest odessalasi. Algul rahvas juubeldab, kui näeb Odessa reidile ilmunud revolutsioonilist soomuslaeva. Lähenevad sõdurid, täägistatud püssid laskevalmis ette sirutatud. Rahvahulk paiskub põgenedes laiast trepist alla, neile järgnevad metoodilises rütmis sõdurisaapad, raksatavad kogupaugud. Kaadrid põgenevatest, jooksvatest, kokkuvarisevatest inimestest vahelduvad kaadritega masinlikult sammuvatest sõdurisaabastest, tulistavatest sõdurilitest. Nii vaheldub see üha kiirenevas tempos, kokku 17 korda, luues erakordselt emotsionaalse stseeni demonstratsiooni halastamatust uputamisest verre. Tänu sugereerivale montaažile muutus just see episood kogu filmi teljeks, selleks lõiguks, kuhu koondusid verine 9. jaanuar, tööliste tulistamine Bakuus ning teised analoogilised sündmused.

«Soomuslaev «Potjomkin»» oli ajaloolistele faktidele tuginev kunstiline film, kus autorid ei jutustanud mitte niivõrd ümber kunagisi sündmusi, kui püüdsid uudsete kinematograafiliste väljendusvahendite abil avada nende olemust. Ajaloost on teada, et soomuslaeva ligemale 800-meheline meeskond ei moodustanud revolutsiooniliste sündmuste käigus ühtset, monoliitset kollektiivi. Madruste hulgas oli küllalt neid, kes kõhklesid ja pidasid ülestõusu meeletuseks. Enamik allohvitsere oli otseselt ülestõusu vastu. Filmis seevastu näidatakse potjomkinlasi-madruseid ühtselt tegutseva sihikindla jõuna. On teada, et ülestõus lõppes traagiliselt. Kütuseta ja toiduta jäetud revolutsiooniline laev oli sunnitud lõpuks sõitma Rumeenia sadamasse Constanțasse, kus ta interneeriti ja tagastati tsaarivõimudele. Osa madruseid pääses, teine osa anti tsaari sõjakohtu nõudel välja ja neid tabas julm karistus. Film seevastu lõpeb optimistlikult: teised Musta mere laevastiku sõjalaevad keelduvad tulistamast ülestõusnud soomuslaeva, kes sõidab lehviva punalipu all. Filmi autorid püüdsid sel moel rõhutada, et vaatamata ajutisele lüüasaamisele oli 1905. aasta revolutsioon võiduka Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni eelkäija ja teerajaja.

Küllaltki lühikese aja jooksul filmitud materjali hakati kiiruga monteerima novembris, et määratud päeval, 21. detsembril, saaks filmi demonstreerida. See pidi toimuma Moskva Suures Teatris pärast pidulikku koosole-

kut, millest võtsid osa paljud esimese Vene revolutsiooni veteranid. Film tuli esietendusele sümfooniaorkestri ja koori saatel. Kuna selles teatrikunsti pühamus polnud kunagi varem mängufilmi näidatud, siis oli eelnevalt vaja lahendada mitmed tehnilist laadi küsimused. Tuli paigaldada aparatuur ja panna üles hiiglasuur ekraan. Teatriinimesed suhtusid neisse ettevalmistustesse varjamatu skepsisega. 1920-ndate aastate esimesel poolel ei peetud mängufilmi veel kunstiks, vaid teatri ja fotograafia ebaseaduslikust abielust sündinud vallaslapseks. Pealegi olid tolleaegsed «publikuspetsialistid» — filmilaenutuse esindajad — vaadanud veel lõplikult monteerimata varianti ja langetanud oma «autoriteetse» arvamuse: kassa aspektist ei paku Sergei Eisensteinile uus film mingit huvi, sest teist laadi kinoteostega harjunud vaataja lihtsalt ei tule. Klubides võib ju seda lugu näidata, aga kinodes . . .

Nii kujunes 1925. aasta 21. detsembri õhtu «Soomuslaeva» esimeseks tuleprooviks, mis suures osas määras filmi edasise elukäigu. Ajal, mil Suures Teatris alustati filmi demonstreerimist, oli viimaste osade montaaž alles lõpetamisel. Eelviimase osa viis teatrisse Eisenstein, jättes Aleksandrovi viimast rulli kokku kleepima. Jõudmata selle tööga valmis,

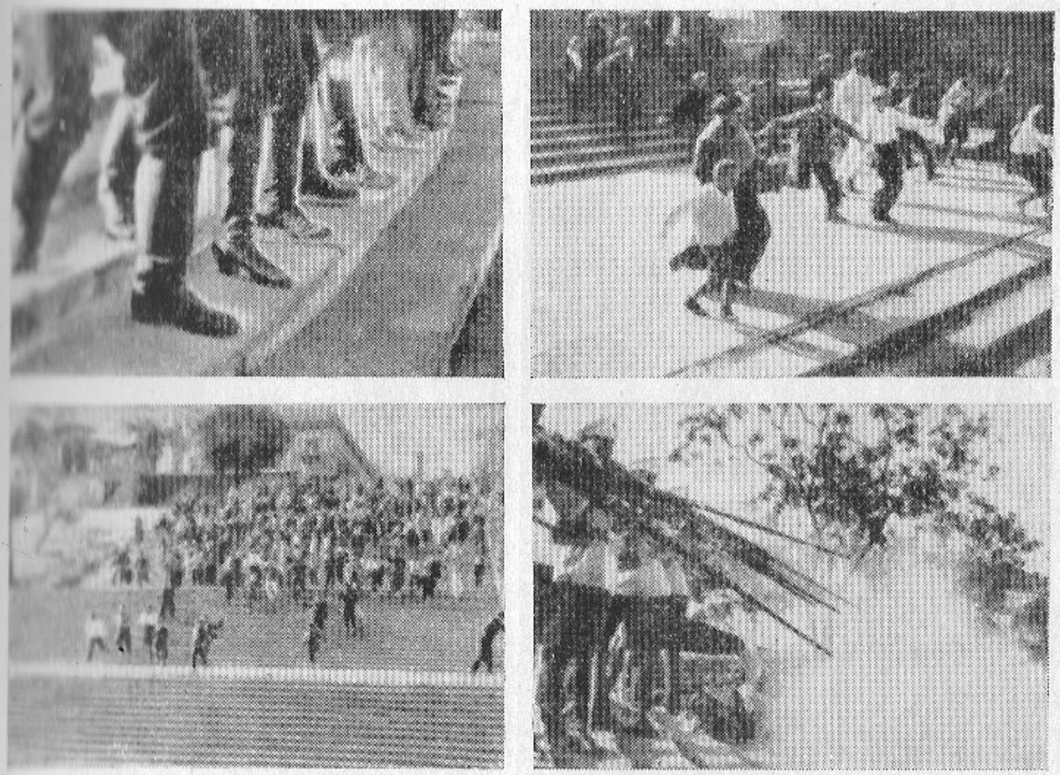


«Sadam udus» — meeleolukas episood filmist «Soomuslaev «Potjomkin»».

lõpetas Aleksandrov pooleldi monteeritud filmi lõpu kohale, nii et Eisensteinil tuli viimased lõigud ühendada kohapeal lihtsalt süljega. Ilmekombel pidas selliselt «kleebitud» film demonstreerimisele vastu, pudenedes tükkideks alles pärast aparaadist väljavõtmist.

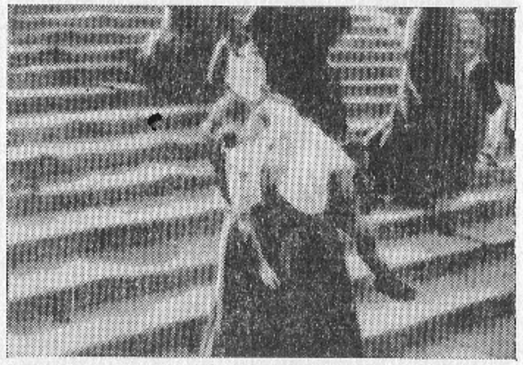
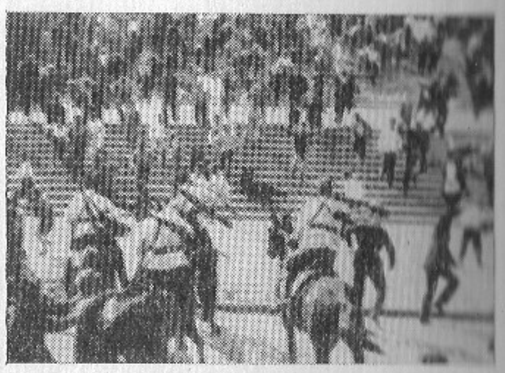
«Soomuslaev «Potjomkin»» võeti vastu ovatsioonidega. Need jätkusid 1926. aasta esimestel päevadel, mil Arbati alguses paiknevas kinoteatris «Hudožestvennõi» toimus filmi avalik esietendus. Selleks puhuks ehitati kino fassaadi ette soomuslaeva makett, personal pandi aga madruseriietesse. Oma täieliku toetuse Eisensteini filmile andis Moskva vaatajaskond, samal ajal kui kriitikud otsekui häbenesid pidada filmi silmapaistvaks kunstitööks, otsides visalt puudujääke ja vigu. Filmilaenutajate prognoos «Soomuslaeva» vähesest kassamenust kukkus aga täielikult läbi.

Sergei Eisensteinist sai korraga tuntud ja tunnustatud mees. Lihtsate inimeste tähelepanust tema vastu kõneleb ilmekat keelt järgmine seik. Eisensteinil puudus Moskvas seni oma korter — ta elas allüürnikuna Maksim Strauhhi perekonnas Tšistõje Prudõ puiesteel. Pärast «Soomuslaeva» ekraaniletulekut kutsus majakomitee kokku üürnikud, leidmaks

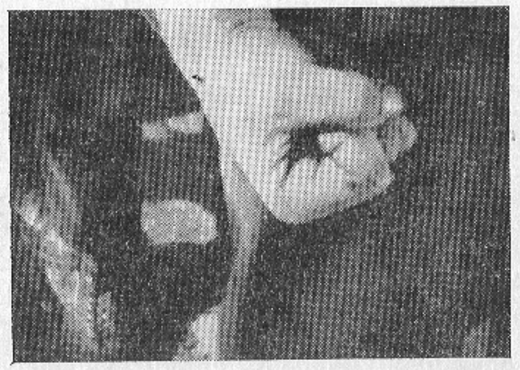


«Odessa trepp» kujunes filmi ideeliseks ja kunstiliseks kulminatsiooniks.

mingi võimalus anda režissöörile omaette tuba. See polnud kerge ülesanne, kuid mitmete vahetuste tulemusena vabanes lõpuks sobiv ruum ja Eisenstein võis oma elamispinnale kolida.
Samal ajal hakkas Sergei Eisensteini nimi ikka valjemini kõlama ka raja taga. Esimene tunnustus saabus 1925. aasta lõpul. Pariisis korraldatud rahvusvahelisel dekoratiivkunstide näitusel anti Sergei Eisensteinile filmi «Streik» eest kuldmedal. See oli pretsedenditu juhtum, sest tegemist oli Nõukogude Liidus valmistatud avalikult revolutsioonilise filmi rahvusvahelise tunnustamisega.
1926. a. kevadel algab «Soomuslaev «Potjomkini»» demonstreerimine välismaistel ekraanidel. Esimesed vastukajad tulevad Berliinist, kus sõjaväevõimud võtavad Eisensteini filmi tääkidega vastu, nõudes selle tingimusteta keelamist. Veel enne «Soomuslaeva» näitamist kinodes deklareerib *Reichswehri* juhtkond: «Film, mis näitab madruste mässu, sõdurite kogupauke naiste, laste ja vanakeste pihta ja lõpuks venelaste solidaarsust oma ülestõusnud seltsimeestega, tuleb keelata!»
Algab võitlus Eisensteini filmi ümber. Vaatamata ametivõimude vastuseisule pääseb film 1926. a. aprillis ekraanidele. Ka pärast seda ei vaibu poleemika. «Soomuslaeva» kaitseks astuvad välja silmapaistvad teadlased, kirjanikud, ühiskonnategelased ja vasakpoolsed ajalehed. Militaristlikud ringkonnad aga nõuavad selle «sõjaväelist distsipliini laostava filmi» keelamist. Samal aastal antaksegi «Soomuslaev» Saksamaal kohtu alla kui «riigipöördele kutsuv kunstiteos».
Eitustava sõna ütlevad aga sajad tuhanded berliinlased. Filmi erakordse menu iseloomustamiseks kasutatakse sõna «*Bombenerfolg*» («plahvatuslik menu»). «Soomuslaeva» näidatakse korraga 12 Berliini kesklinna kinos. Seansid on viimseni välja müüdud. Inimesed seisavad pikkades järjekordades, et näha esimest nõukogulikku filmi 1905. a. revolutsioonist. Asjatundjad kinnitavad, et ühtki välismaist filmi pole seni Saksamaal vaadanud selline hulk inimesi kui nüüd «Soomuslaev «Potjomkini»».
Eisenstein kutsutakse kiires korras Berliini, öisele galaetendusele. Halva lennuühenduse tõttu (kevadine teedelagunemine oli viinud mitu lennuvälja rivist välja) jääb sedapuhku sõitmata, kuid sakslaste huvi Eisensteini vastu säilib.
Paljudes riikides lubatakse «Soomuslaev» avalikele ekraanidele alles pärast seda, kui tsensuur on kõige kardetavamaks peetud kohad hoolega välja lõiganud. Taanis muudetakse filmi ülesehitust sel moel, et

Episood «Odessa trepp».



«Leinav rahvas» — tüpaažile rajatud episood filmist «Soomuslaev «Potjomkin»».

film algab ülestõusuga, lõpeb aga meeskonna masendava olukorra näitamisega enne ülestõusu, nii et vaatajatele pidi jääma mulje — mässamisest pole mingit kasu, kõik jääb lõpuks ikkagi vana moodi. Mõnedes riikides ei lasta «Soomuslaeva» üldse avalikele ekraanidele ja seda meistritööd võivad näha vaid valitud isikud kinnistel seanssidel. Ka kodanlikus Eestis kuulub «Soomuslaev» keelatud filmide hulka, samal ajal kui mere- ja ookeanitagusele filmimakulatuurile on avatud roheline tee.

Eisensteini teise filmi revolutsioneeriva mõju kõige ilmekamaks näiteks on aga 1933. aastal Hollandi sõjalaeval «Seitse Provintsi» puhkenud ülestõus. Madrused vallutavad Indoneesia vetes viibinud ristleja ja sõidavad Surabajasse, appi sealsetele ülestõusnutele. Ülestõus lämmatatakse, madrused antakse sõjakohtu alla, kus nad kinnitavad, et ülestõusu üheks ajendiks oli hiljuti nähtud Sergei Eisensteini film «Soomuslaev «Potjomkin»».

Rajatagused filmikriitikud, hämmastatuna Eisensteini filmi erakordsest mõjuvusest ja populaarsusest, ruttasid seda seletama üksnes kinematograafilise vormi uudsusega, eelkõige meisterliku montaaži ning kaadri üllatava kompositsiooniga. Hoopiski vaikiti maha filmi revolutsioonilise sisu. Sellest said aga vägagi hästi aru kapitalistlike riikide tööinimesed.

«Soomuslaev «Potjomkini»» esilinastusest on möödunud üle poole sajandi, kuid filmi populaarsus püsib. 1950. aastal Nõukogudemaa ekraanidele ilmunud, muusikaga varustatud uus väljalase leidis kiiresti uue vaatajaskonna. Selle väljalaske vastu tundsid elavat huvi kümned välismaised laenutusfirmad. Kapitalistlike suurlinnade kinodes linastati «Soomuslaeva» hüüdlausete all: «Maailma parim film! Kõigi aegade kõige parem film!» See väide tugines Brüsseli rahvusvahelise filmoteegi poolt 1952. ja 1958. aastal korraldatud asjatundjate referendumile maailma kõigi aegade 10 parima filmi väljaselgitamiseks. Küsitluse käigus ilmnes, et «Soomuslaev «Potjomkin»» oli kõige sagedamini mainitud film maailma tippfilmideks peetavate kunstiteoste hulgas. 1952. aastal nimetas Eisensteini filmi 58-st režissöörist 32, 1958. aastal 119 filmiajaloolasest 100.

Kõikjal maailmas, kus valmistatakse ette tulevasi kineaste, uuritakse ja analüüsitakse Eisensteini filmi kui suurt eeskuju. Kõikjal, kus pikemat aega võimul olnud tagurlikud jõud saavad lüüa, ilmub peagi ekraanidele seni keelatud «Soomuslaev». Nii oli see 1959. aastal Kuubas, nii oli see 1974. aasta maikuus Portugalis, kus film oli pool sajandit olnud keelu all. Merel viibivate sõjalaevade madruste nõudel viidi «Soomuslaeva» koopiad otse laevadele, et meeskonnal ei pruugiks oodata kaldalesaamist selle filmi nägemiseks.

Maailma filmikunsti ajalugu ei tunne teist sedavõrd suure revolutsioonilise mõjujõuga mängufilmi, kui seda oli ja on Sergei Eisensteini «Soomuslaev «Potjomkin»».

OTSINGUD. «OKTOOBER»

Rahvusvaheline tunnustus ei jäänud ainult kaugeks kajaks, kiitvateks hinnanguteks rajataguses ajakirjanduses. 1926. aasta märtsis komandeeris Eisenstein koos operaator Tissega kuuks ajaks Berliini tutvuma saksa kinotehnika uudistega ja kineastide töömeetoditega. Juulis külastasid Moskvat USA tummfilmi juhtivad staarid Mary Pickford ja Douglas Fairbanks. Firma «United Artists» nimel kutsusid nad Eisensteini külla Hollywoodi.

Ole öö saabunud kuulsus ei muutnud aga 28-aastast režissööri upsakaks. Eisenstein toonitas korduvalt, et kiidusõnad «Potjomkini» aadressil ei kuulu mitte niivõrd talle isiklikult, kuivõrd kogu nõukogude kinematograafiale, mille üks esindajaid ta on. Nõukogude kinokunsti edasiarendamiseks tuli aga selgusele jõuda «Soomuslaev «Potjomkini»» suure edu põhjustes, teoreetiliselt lahti mõtestada ja põhjendada kahe seni vändatud filmi olemus ning kunstiline vorm. Kõik see toimus ajal, mil filmikunst oli alles välja kujunemas ja vastav teooria oli veel tarvis luua.

Eisenstein pööras analüüsi käigus suurt tähelepanu oma filmide kinematograafilistele väljendusvahenditele, eelkõige kujutuse atraktiivsusele, montaažile ja kaadrite vaheldumise rütmile, et leida kujundeid, mis kõige paremini aitaksid väljendada revolutsiooniideid. Otsides ja eksperimenteerides jõudis Eisenstein seisukohale, nagu saaks üksnes kaadrite ja montaaži abil konstrueerida «kinohieroglüüfidest» koosnevat erilist filmikeelt, kus «loogika keel» on ühendatud «kujundite keelega». Nii sündis «intellektuaalse kino» teooria, mille kohaselt olevat võimalik kunstilise filmina ekraniseerida ka täiesti abstraktseid filosoofilisi ning poliitilisi teooriaid, dialektiline materialism ning poliitökonoomia kaasa arvatud. Eisenstein jõuab järeldusele, et kahe kaadri ühendamisel montaaži teel on võimalik luua vaataja teadvuses ideelist hinnangut sisaldavaid mõisteid ja sel teel laiendada filmikunsti mõjutusala.

Selles lõpuni väljatöötamata teoorias esines andekaid mõtteid, suure kunstniku vaimukaid tähelepanekuid ja ka möödalaskmisi. Eisenstein ise taipas hiljem, et ta hindas vääralt abstraktse idee ja konkreetse kujundi vahekorda ning 1930-ndatel aastatel loobus oma teooria äärmuslikest seisukohtadest. Astudes aga 1920-ndate aastate lõpul välja käsitöö korras kokkuseatud stsenaariumide vastu, eitas Eisenstein hoopiski filmikunsti kirjanduslikku alust, lugedes mängufilmi ainsaks loojaks režissööri. Film ei vajavat süžeed ega faabulat, kunstlikult konstrueeritud dramaatilist telge. Koos oma mõttekaaslastega püüdis Eisenstein tugevdada sotsialistliku filmikunsti agiteerivat mõju ja vabastada nõukogude mängufilm salongidraama maguslaagest esteetikast, mis nõudis imeilusaid peategelasi, südantlõhestavat süžeed ja kauneid kaadreid. Ülevõetuna revolutsioonilisi ideid kandvaisse filmidesse, mõjus selline butafooria eriti eemaletõukavalt.

Vastukaaluks filminäitlejate-staaride esiletõstmisele arvas Eisenstein, et

mängufilm saab läbi kutseliste näitlejateta. On tarvis fotogeenseid «tüüpe», kelleks võivad edukalt olla inimesed ümbritsevast elust. Nad paneb ekraanil elama juba režissöör, kes peab välja astuma rutiinsete väljendusvahendite vastu, sest filmikeel on tunduvalt avaram ja paindlikum kui teatrikeel.

Katsetades, otsides, eksides ja leides, kuid igal juhul loominguliselt põledes, töötas Sergei Eisenstein teda erutavate probleemide kallal. «Intellektuaalse kino» teooria kinnitamiseks praktikas hakkas ta koos Grigori Aleksandroviga koostama režissööristsenaariumi filmile suurtest sotsiaalsetest muudatustest ning meie partei poliitika peajoonest nõukogude külas. Seda taotlust rõhutati ka filmi nimetuses, milleks valiti «Peajoon». 1926. a. lõpul vändati esimesed võtted Doni-äärses Rostovis ja Bakuus ning Põhja-Kaukaasias.

Siis aga tuli töö «Peajoone» kallal katkestada, sest Sergei Eisensteinile usaldati jälle juubelifilm, millega oli taas kiire. See pidi olema Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 10. aastapäevale pühendatud ajaloolis-revolutsiooniline suurfilm ja jõudma ekraanidele 1927. aasta novembriks.

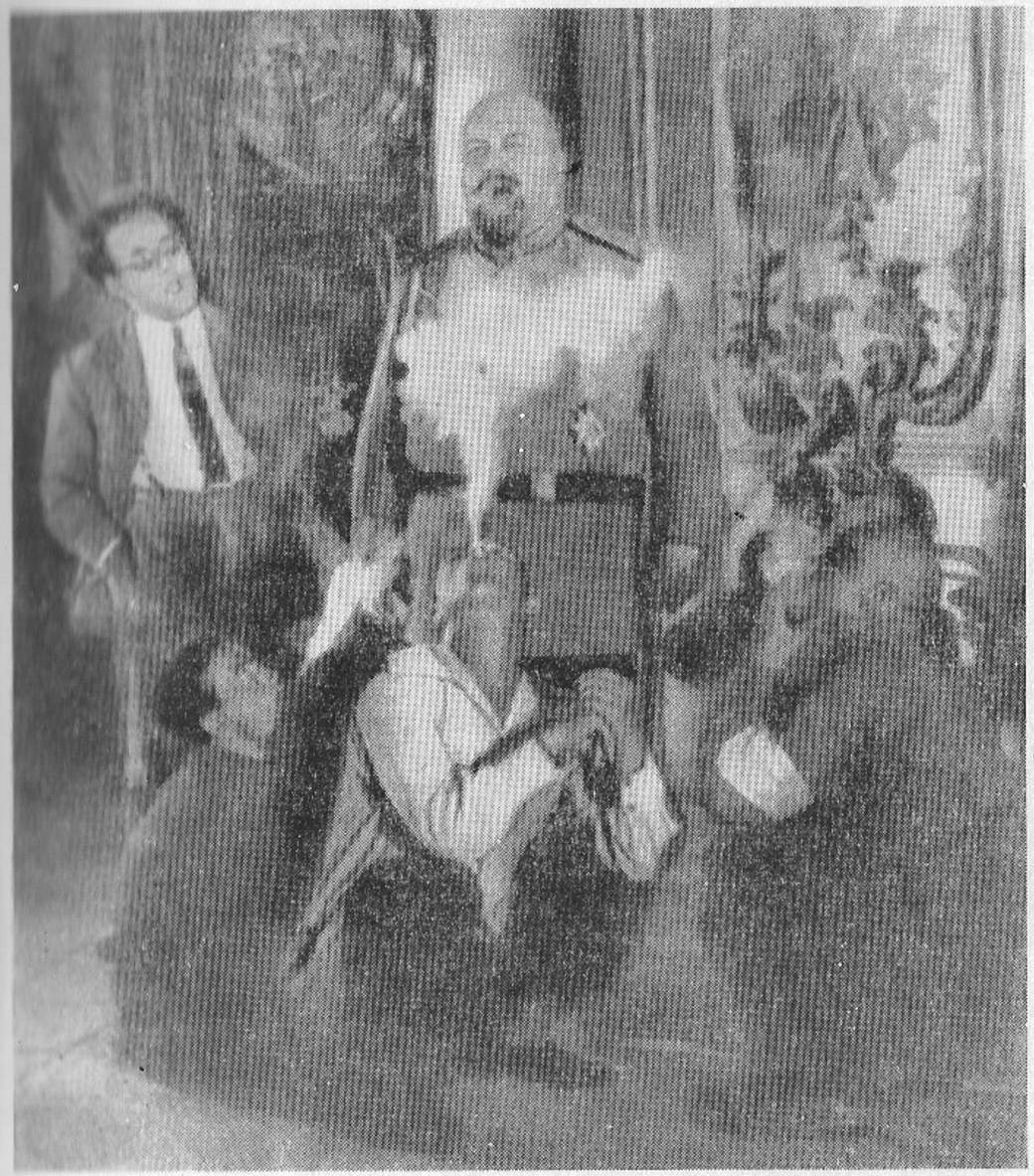
1927. aasta jaanuaris alustasid Eisenstein ja Aleksandrov tööd uue filmi stsenaariumiga. Selle aluseks võeti ameerika ajakirjaniku John Reedi tuntud raamat «Kümme päeva, mis vapustasid maailma». (Selle pealkirja all sai Eisensteini kolmas film tuntuks välismaal.) Esialgne stsenaariumikavand muutus sedavõrd laiahaardeliseks, et paratamatult tuli hakata piirama. Filmi raamideks otsustati võtta revolutsioonilised sündmused Piiteris, alustades tsarismi kukutamisest 1917. aasta kevadtalvel ja lõpetades sotsialistliku revolutsiooni võiduga hilissügisel. Sellegi kavatsuse realiseerimine eeldas poolteist aastat võteteks. Nüüd tuli aga kiirustada ja suruda võtted kokku kolm korda lühemale ajale.

Vahendite puudumise üle ei saadud kurta. Nõukogude riik andis filmigrupi käsutusse kõik, mida vajati filmi kiireks valmistamiseks. Eisensteini kasutuses olev filmimistehnika hulk oli enneolematu, sest loodeti uue meistritöö sündi. Küll tunti aga teravat ajapuudust. Töörütm kujunes äärmiselt pingeliseks. Leningradi valgete ööde ajal filmiti Talvepalee ründamise stseene teinekord 50—60 tundi järjest. Filmigrupi liikmed magasid võtete lühikestel vaheaegadel Talvepalee põrandal või autodes, igal pool, kuhu oli võimalik pikali heita, ilma et tarvitsenuks filmitööde piirkonnast lahkuda.

Erilist tähelepanu pöörati massistseenidele. Neid filmiti maksimaalset ajaloolist tõepära taotledes. Laialdaselt kasutati 1917. aasta revolutsioonilistest sündmustest osavõtnute mälestusi ning näpunäiteid. Smolnõis paiknev partei kubermangukomitee kutsus Putilovi tehastest, Vassili saarelt ja Petrogradi linnaosast vabatahtlikke kaasa mängima Talvepalee ründamise episoodides. Üleskutsele vastas ligi 3000 töölist, kellest paljud olid ise osalenud 1917. a. oktoobriülestõusus. Üldse käis selle filmi massistseenides kaamerate eest läbi ligemale 100 000 inimest.

«Oktoobri» väntamine maailmalinna Leningradi tänavatel ja väljakutel valmistas tõsiseid organiseerimisraskusi. Filmimine meelitas kokku

tuhandeid uudishimulikke. Uudistajad murdsid läbi korrapidajate ja militsionääride ahelikest, rikkusid dekoratsioone, paiskasid kummuli kaameraid, segasid tööd. Teinekord tuli filmida julgestatuna kahe- ja isegi kolmekordsest ahelikust. Raskusi esines mõningate materjalide ja butafooria hankimisega. Esilekerkinud takistuste operatiivseks lahendamiseks läks korduvalt vaja Oktoobrirevolutsiooni 10. aastapäeva juubeli-

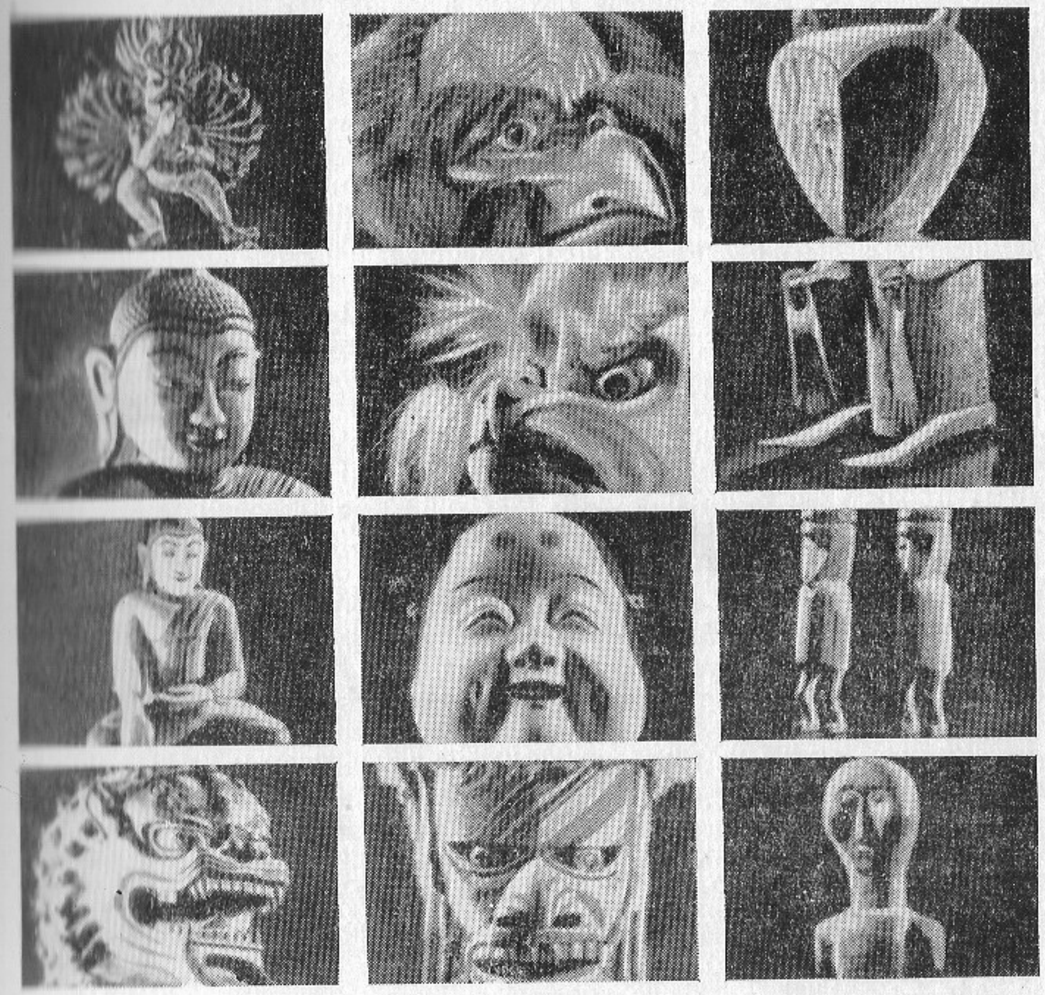


Filmi «Oktoober» võtetel Talvepalees 1927. aastal.
Vasakul Sergei Eisenstein.

Kaadrid filmist «Oktoober». Revolutsioonijuhi V. I. Lenini vastuvõtmine Petrogradis Soome vaksalis.

komisjoni esimehe, oktoobriülestõusu ühe silmapaistva juhi Nikolai Podvoiski isiklikku sekkumist.

Kuid Leningrad andis samaaegselt väga palju filmile. Leningradlased leppisid, et režissööri assistendid valisid rahvarohketes kohtades välja sobivaid tüüpe ja sundisid neid kas või poolvägisi vajalikus episoodis kaasa mängima. Leppisid ka sellega, et liiklus linnas oli võtete tõttu mitmel korral häiritud. Eriti keerukas oli sildade ülestõstmise episoodi filmimine, mida Eisenstein pidas antud filmile sama oluliseks, nagu seda oli olnud Odessa trepi episood 1905. aasta revolutsioonile pühendatud filmis. Tavaliselt avati Neeva sillad laevade läbilaskmiseks vaid paariks öötunniks. Siis puudus aga võteteks vajalik valgus. Sildade ülestõstmine päise päeva ajal tähendas trammiliikluse seiskumist, mistõttu suurlinna tavaline liiklus oli õige mitmeks tunniks häiritud. Ja



Fragment «kinchieroglüüfist» «Jumalad».

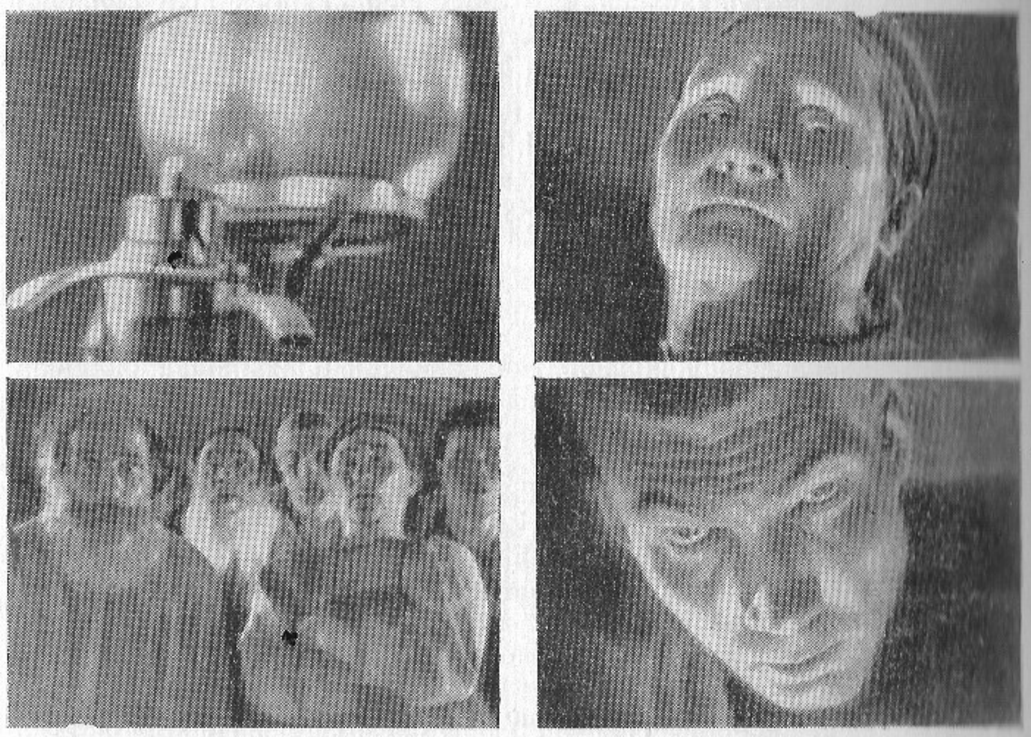
siiski saavutas väsimatu Eisenstein, et sillad tõsteti filmimise tarvis üles just päeval.
Pingeline töö andis häid tulemusi. Septembri algul võis Eisenstein hakata Moskvas uut filmi monteerima, samal ajal kui Aleksandrov ja Tisse väntasid Neevalinnas veel viimaseid episoode. Filmi monteerimine aga venis. Asi polnud ainult selles, et režissööril tuli 49 000 meetri filmitud materjali hulgast välja valida 2000 meetrit kõige ilmekamat ja sobivamat, vaid ka selles, et Eisenstein katsetas, püüdes leida oma teooria kinnituseks kõige mõjusamaid montaaživõtteid. Tähtaegadest ei suudetud sedapuhku kinni pidada ning «Oktoober» jõudis avalikkuse kohtu ette ligi pooleaastase hilinemisega 1928. aasta märtsis.
Oodati uut meistritööd, mis ületaks 1905. aasta revolutsioonile pühendatud filmi... ja pettuti, sest paljustki ei saanud vaataja lihtsalt aru. Huviga võeti vastu suurejooneliselt filmitud massistseenid, mis läksid kindlalt nõukogude filmikunsti kullafondi. Eisenstein lahendas need sedavõrd täpselt ja tõetruult, et mitmeid «Oktoobri» episoode on hiljem korduvalt kasutatud populaarteaduslikes filmides, kus nad jätavad meisterlike kroonikavõtete mulje. Veelgi enam — mõningaid episoode (eelkõige Talvepalee vallutamist) on monteeritud hilisematesse filmidesse ehtsate kinodokumentidena nendest maailmaajaloolise tähtsusega sündmustest. Ka mitmetes ajaloolis-revolutsioonilistes helifilmides nagu S. Jutkevitši «Jakov Sverdlov» ja M. Rommi «Lenin Oktoobris» on otseselt tsiteeritud Eisensteini filmi.
Vaatajaid ega kriitikat ei rahuldanud täielikult Eisensteini katse kujutada esmakordselt V. I. Leninit mängufilmis. Revolutsioonijuhti kehastav tööline V. Nikandorov oli väliselt küll V. I. Leniniga hämmastavalt sarnane, kuid ei tulnud toime selle vastutusrikka osa kunstilis-psühholoogilise avamisega. Satiirilisi fragmente Ajutise Valitsuse võimumeeste, eelkõige diktaatoriks pürgiva peaministri Kerenski kohta vaatajad mõistsid ja võtsid hästi vastu. Seevastu jäid publikule peaaegu täiesti arusaamatuks Eisensteini katsetused «kinohieroglüüfidega», mis kinematograafiliste sümbolite vahendusel pidid avama poliitilisi mõisteid. Filmi algus koosnes suures osas sümbolite kujul lahendatud mõistete montaažist. Sõja lõppemist tähistas tääkipidi maasse torgatud vintpüss — see oli mõistetav. Tsaarivõimu kukutamist tsaari kuju mahakiskumine aluselt. Ka seda mõisteti. Kui aga Eisenstein viitas tagurlike ringkondade plaanidele taastada Venemaal monarhia ja näitas ekraanil tsaari kuju mahakiskumist tagurpidi, siis oli vaataja siiralt hämmeldunud. Kuna kujutati Aleksander III monumendi lammutamist Moskvas, arvas enamik inimesi, et nii viidatakse tegevuse ülekandumisele Petrogradist teise pealinna — Moskvasse. Samuti ei mõistetud «kinohieroglüüfi», millega Eisenstein püüdis avada religiooni kui üldmõistet. Ekraanil näidatud ikoonide, puuslike, jumalakujude ja teiste paljudest religioonidest võetud sümbolite meisterlik montaaž tundus filmi teema seisukohalt tarbetu kõrvalepõikena eksootikasse.
Mõned episoodid kujunesid vägagi mõjuvateks. Selline oli näiteks ründajate ronimine üle aeglaselt avanevate Talvepalee väravate. Ka see oli kinematograafiline sümbol, sest 1917. a. oktoobris, mil toimusid sündmused, olid väravad pärani avatud, mistõttu nendest üleronimiseks puudus igasugune vajadus. Eisenstein tahtis aga näidata, kuidas ülestõusnud rahvas tallab väravaid ületades jalge alla tsaarikotka kui isevalitsuse rõhumisvõimu vihatud sümboli.
«Oktoobri» ümber puhkes laialdane poleemika. Osa kriitikuid süüdistas Eisensteini formalismis, eksperimendis eksperimendi pärast. Leiti, et Eisenstein alahindab kutselisi näitlejaid ja kasutab seepärast asjaarmastajate või võhikute tüpaaži ka seal, kus professionaalne näitleja on asendamatu. Paljud kunstiinimesed, nende hulgas ka vanad revolutsionäärid, Oktoobrisündmustest osavõtjad, andsid Eisensteini filmile kõrge hinnangu. «Pravda» veergudel sõna võtnud Nadežda Krupskaja rõhutas, et Eisensteini uue filmi näol on tegemist rahvamasside elu ja elamusi peegeldava uue kunstiga, millel pole midagi ühist proletkultlaste viljatute formalistlike otsingutega. «Oktoobris» nägi Krupskaja osakest sellisest kunstist, millele kuulub hiilgav tulevik. Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäeva eel ilmus S. Eisensteini «Oktoober» taas ekraanidele, nüüd juba helifilmina, millele muusika kirjutas D. Šostakovitš.
Kõrgelt hindasid «Oktoobris» ilmnevat lavastajameisterlikkust paljud kinoinimesed. Nad tõstsid esile filmile omast lakoonilist ekspressiivsust, Eisensteini fantaasiaküllust, julgeid otsinguid, mis tunduvalt rikastasid nõukogude filmikunsti väljendusvahendeid. Kuid kiitvad hinnangud ei andnud Eisensteinile täit rahuldust. Režissöör mõistis, et ta polnud veel saavutanud endale seatud eesmärki. Olles kindlalt veendunud «intellektuaalse kino» teooria õigsuses, jätkas ta juurdlemist oma seniste filmide edu ja ebaedu põhjuste üle ning pühendus uue jõuga tööle poolelijäänud «Peajoone» kallal.

«VANA JA UUS»

1928. aasta suvi ja sügis kulusid «Peajoone» võteteks. Selgitades oma neljanda filmi eesmärke, kirjutas Eisenstein:
«Kino ülesanne on haarata hämmeldunud vaatajal lakast ja seada ta käskivalt silm silma vastu aktuaalse probleemiga...
See on esimene monumentaalne film, mis tugineb talupoeglik-põllumajanduslikule materjalile.
Selle filmi lavastamine on katse muuta oluliseks ja huvitavaks talurahva kõige hallimad argiprobleemid, mis poliitiliselt ja ühiskondlikult on kolossaalselt tähtsad.»[1]
Eisenstein rõhutas vajadust äratada laias vaatajaskonnas huvi ja armastust igapäevase tootva töö vastu, kolhooside loomise ja are-

[1] Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Том 1. Москва 1964, стр. 141—142.

nemise vastu, põllumajandusliku revolutsiooni esimeste edusammude vastu.
Kollektiviseerimise teema kujutamine kinematograafiliste vahenditega osutus ootamatult keerukaks. 1926. aastal valminud esialgne stsenaarium ei kajastanud neid muudatusi, mida Nõukogudemaa ellu tõi ulatusliku kollektiviseerimise algus. Ilmnesid uued seigad, neid oli vaja filmis näidata. Eisenstein ja Aleksandrov viibisid kolhoosides ja sovhoosides, et kohapeal näha võitlust uue ja vana vahel, leida ideid selle ilmekaks edasiandmiseks ekraanil. Sellele vaatamata heideti hiljem Eisensteinile ette, et ta ei tundnud piisavalt talurahva elu ega ka vene küla omapära. Vsevolod Pudovkin väitis, et Eisensteini teoreetilist laadi teadmised talurahva osast revolutsioonis ning partei agraarpoliitikast ei asendanud veel maaelu tundmise vajadust. Sellest tulenevalt olevat Eisensteini küla välja mõeldud kabinetis ning filmi sündmustik surutud sotsiaalse skeemi tinglikesse raamidesse.
Filmi esimene variant lükati 1929. aasta alguses tagasi. Leiti, et filmi poliitiline kontseptsioon jääb ebamääraseks, kunstilised väljendusvahendid on vastuolulised ning vaatajale raskesti mõistetavad. Nõuti filmi osalist ümbertöötamist ning pealkirja muutmist.
Nii sai film uue nime «Vana ja uus». 1929. aasta esimesel poolel toimusid täiendavad võtted ja sama aasta oktoobris lubati film ekraanidele.
Kriitika võttis Sergei Eisensteini neljanda filmi karmilt, isegi vaenulikult vastu. Režissöörile heideti ette skemaatilisust, ülemäära süngeid toone vana küla mahajäämuse ja ilutsevat fantasöörlust maaelu uute külgede näitamisel. Leiti, et filmi kujundid on liialt keerulised, tavalisele vaatajale mõistmatud. Kindla süžee puudumine raskendavat vaatajal ühendada episoode selgelt mõtestatud tervikuks. Läbivat rolli mängiv talunaine Marfa Lapkina (kes filmis kujutas iseennast) olevat jäänud lähemalt individualiseerimata sotsiaalseks tüübiks, keda režissöör vajas vaid oma kontseptsiooni realiseerimiseks.
Hendes etteheidetes oli paljugi õigust. «Vana ja uus» õnnestus Eisensteinil senistest filmidest kõige vähem. Kuid ka selles filmis oli tunda suure meistri kätt. Ka siin leidus arvukalt õnnestunud filmi-



Kaadrid filmist «Vana ja uus».

«Vana ja uus». Umbusk uudisasja — koorelahutaja — vastu asendub kolhoosnike vaimustusega. Suurenevad numbrid näitavad arteļli liikmete arvu kasvu.

metafoore, mitmeid erakordselt mõjuvaid stseene. Olgu nimetatud kas või mööda põldu kihutav traktor, pikk rida vankreid järel, talurahva vaimustuseks muutuv umbusk uue koorelahutaja katsetamisel, stseenid sugupulli ja eostamist sümboliseeriva piksevihmaga.
Eisenstein mõistis nii filmi kui ka selle aluseks oleva teooria puudusi, kuid jätkas edasistes otsingutes oma tõekspidamiste kaitsmist. 1920-ndate aastate lõpp oli üldse nõukogude filmikunsti arengus otsingute ja laialdase poleemika periood. Ikka ilmsemaks sai tummfilmi vältimatu taandumine võidukäiku tegeva helifilmi ees, mis omakorda nõudis kinematograafiliste väljendusvahendite otsustavat muutmist ja uute vormide leidmist.
Neil aastail elas Sergei Eisenstein nõukogude kineasti ja ühiskonnategelase pingelist elu. Töö proovidel ja filmivõtetel vaheldus artiklite kirjutamisega ning teoreetiliste ettekannete ettevalmistamisega, diskussioonidega nii avalikel koosolekutel kui kolleegide kitsamas ringis. 1928. aasta maikuust lisandus sellele pedagoogiline tegevus Riikliku Kinotehnikumi režissööride kursustel. Kõik see toimus ühe suure eesmärgi nimel — tagada nõukogude filmikunsti edasine hoogne ja viljakas areng.

LÄÄNE-EUROOPAS

Pärast mitmeid varasemaid katsetusi pandi 1920-ndate aastate teisel poolel kindel alus helifilmide tootmisele. See toimus kõigepealt Ameerika Ühendriikides, kus tõdeti vaatajaskonna järjest vähenevat huvi konveiersüsteemil valminud tummfilmide vastu. Pankrotist pääsemiseks prooviti teha helifilme. Helifilm osutus erakordselt menukaks ning tulutoovaks, mistõttu asuti kiiruga kinode ümberehitamisele uut tüüpi filmide demonstreerimiseks. Helifilmide tootmise vastu tundsid elavat huvi ka teised riigid, eelkõige Nõukogude Liit ning Saksamaa. Nõukogude inseneride A. Šorini ja P. Tageri helifilmisüsteemid osutusid perspektiivseteks ning alustati ettevalmistusi nende alusel esimeste nõukogude helifilmide väntamiseks. Kuid ainult tehnikast ei piisanud. Oli vaja inimesi, kes tunneksid helifilmide valmistamise eripära ja, mis peaasi, orienteeruksid heliga kaasnenud uutes esteetilistes probleemides.
Samal ajal sai Sergei Eisensteini nimi välisriikides ikka tuntumaks. Sealsete kineastide hulgas pälvisid tema uuemad filmid väga kõrge hinnangu, professionaalide tähelepanu koondus eelkõige Eisensteini julgetele vormiotsingutele.
Vastu tulles arvukatele välismaistele küllakutsetele komandeeris Nõukogude Liidu kinematograafia juhtkond Sergei Eisensteini koos E. Tisse ja G. Aleksandroviga pikemale välisreisile. Neile tehti ülesandeks propageerida nõukogude filmikunsti ja tutvuda praktikas helifilmide valmistamisega.

Eisensteini trio ringreis (kaugeltki alati ei viibinud nad koos, vaid tegutsesid sageli eraldi, vastavalt oma kitsamale spetsiaalsusele) kujunes pingeliseks ning vaheldusrikkaks. 1929. a. augustis saabus Eisenstein Berliini. Nädalapäevad hiljem võtsid kõik kolm osa Šveitsis korraldatud sõltumatute kineastide kongressist. Siinses sundimatus õhkkonnas loodi isiklikke kontakte paljude nimekate kineastidega, vahetati mõtteid ja loomingulisi kogemusi. Kiiresti areneva ja suurepäraseid tulemusi saavutanud nõukogude filmikunsti esindajatesse suhtuti välismaal niihästi suure lugupidamise kui ka varjamatu vaenuga. Seda eriti kodanlikul Prantsusmaal, kuhu oli arvukalt koondunud nõukogude võimu vihkavaid vene valge-emigrante.
Eriline huvi valitses Sergei Eisensteini vastu. Ta lausa külvati üle ettepanekutega kõnelda Nõukogudemaa kunstielust, eelkõige filmikunstist, tutvustada oma loomingulisi põhimõtteid, jutustada oma filmide saamisloost ja kommenteerida neid. Eisensteini populaarsus oli seda suurem, et ta ei vajanud tõlgi abi, vaid võis vabalt esineda saksa, inglise ja prantsuse keeles.
Eisensteini enda sõnade kohaselt olid avalikud esinemised talle küllaltki koormavad, sageli eneseületamist nõudvad.
«Paljudest asjadest, mida ma ei oska teha (ja seepärast vihkan nende tegemist), on publiku ees esinemine mulle üks kõige vihatumaid ettevõtmisi.
Ent sellele vaatamata trummeldan kolmes keeles ettekandeid ja loenguid Zürichis, Berliinis, Hamburgis, Londonis, Cambridge'is, Pariisis (Sorbonne'is), Brüsselis, Antverpenis, Liège'is, Amsterdamis, Rotterdamis, Haagis, New Yorgis (Columbia ülikoolis), Bostonis (Harvard), New Havenis (Yale'i ülikoolis), Chicago ja California ülikoolides, neegrite ees Dorchesteris, lugematutel kohtumistel ja lõunatel . . .»[1]
Eisensteinil tuli seista ideoloogilise võitluse eesliinil, selgitada ja veenda, vaielda ja polemiseerida, vastata nii asjalikele kui ka provokatsioonilistele küsimustele. Tänu oma ideoloogilistele veendumustele ning erakordsele eruditsioonile väljus Eisenstein neist katsumustest alati auga, seda ka siis, kui tema ja ta kaaslaste vastu kasutati politseilist võimu.
Nii toimus see «demokraatlikus» Šveitsis, kus Eisenstein esines Zürichi töölislinnaosa kinos «Forum». Pärast kolmandat ettekannet sekkus kohalik politsei ja saatis Eisensteini rühma ilma pikemata Šveitsist välja. Eriti komplitseerituks kujunes esinemine Sorbonne'i ülikoolis 17. veebruaril 1930. Mõni aeg varem oli Pariisis toimunud filmi «Vana ja uus» ühiskondlik läbivaatus. Nüüd taheti seda filmi näidata Prantsusmaa pealinna akadeemilisele noorusele. Kuna filmi näitamiseks puudus tsensuuri luba, siis võidi seda demonstreerida üksnes kinnisel seansil koos vastava ettekandega. Selleks hangiti Sorbonne'i Richelieu' saal, kuhu kogunes üle 3000 huvilise, nende hulgas küllaltki palju tagurlike noorsoo-organisatsioonide löömamehi. Kuna saal ei suutnud kõiki soovijaid vastu võtta,

[1] Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Том 1. Москва 1964, стр. 401.

olid ka koridorid noori täis. Õhkkond oli pinev. Võis karta provokatsioone, isegi kaklust. Pinget suurendas veelgi Nõukogude Liidu ja Prantsusmaa halvenenud vahekord, nii et kodanlik ajakirjandus ennustas diplomaatiliste suhete võimalikku katkestamist.
Õues valvas ähvardav politseiahelik, kõrvaltänavatel ja hoovides ootasid sandarmeeria salgad. Napoleon III aegadest polnud Sorbonne'i seinte vahel nähtud sandarmeid, kes nüüd «austasid» oma kohaleilmumisega režissöör Sergei Eisensteini ja tema filmi.
Eisenstein oli valmistunud lühikeseks, kõige rohkem paarkümmend minutit kestvaks sissejuhatuseks. Otse enne esinemise algust sai teatavaks: politsei ei luba näidata «Vana ja uut» isegi kinnisel seansil. Et mitte petta arvukaid filmihuvilisi ja vältida võimalikku skandaali, paluvad korraldajad Eisensteinil esineda improviseeritud loenguga nõukogude filmikunsti printsiipidest ja «intellektuaalse kino» teooriast. Eisenstein kõhkleb, lõpuks aga nõustub. Kuulajaid algul hämmastab, siis aga vaimustab Eisensteini prantsuse keel, mida režissöör oli viimastel nädalatel innukalt täiendanud, jalutades Pariisi eeslinnades ja vesteldes pariislastega. See ei olnud akadeemiline prantsuse keel, vaid pigem tavaline kõnekeel, millest ei puudunud isegi pariislaste argooväljendid. Kui Eisensteinile ei tulnud täpne sõna või väljend kohe meelde, ütles saal talle kooris ette.
Ettekande lõppedes esitati arvukalt küsimusi. Eisenstein vastas tabavalt, kindlustades auditooriumi üha kasvava poolehoiu. Nii möödus tund, poolteist.
«Kuid oli vaja lõpetada,» kirjutas hiljem selle kohta Eisenstein. «Palavikuliselt otsid ja püüad küsimust, millega võiks läbirääkimised efektselt lõpule viia.
Viimaks ometi!
Kurjakuulutavalt tõuseb kahvatu kõhnavõitu mees. Rõdult.
«Miks teie maa ei valmista komöödiaid? Kas on tõsi, et nõukogud on tapnud naeru?»
Surmavaikus saalis.
Ma ei ole sugugi leidlik. Eriti rohkearvulise publiku ees.
Kuid siis midagi koitis.
Ma ei vastanud küsimusele, vaid . . . pahvatasin naerma.
«Veelgi enam naerdakse Nõukogude Liidus, kui ma seal kordan teie absurdset küsimust.»
Üldise naeru saatel lõpetasime miitinguks muutunud ettekande.
Ja läksime läbi vana Sorbonne'i õue.
See sarnanes sissepiiratud kindlusele.
Kuid skandaali ei sündinud.»[1]
Prantsuse politseil ei olnud juhtnööre tegutsemiseks publiku naerupahvakute puhul. Pealegi ei olnud kombeks arteerida naeru eest. Küll aga hoiatasid Pariisi hommikulehed oma lugupeetud lugejaid: «Bolševikud ei ole ohtlikud mitte pussnoaga hammaste vahel, vaid naeratusega huulil.»

[1] Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Том 5. Москва 1968, стр. 80.

Prantsuse tagurlus ei leppinud lüüasaamisega Sorbonne'is. Mõne nädala pärast teatati, et Sergei Eisensteinil on keelatud «õõnestustegevuse pärast» edasine viibimine Prantsuse vabariigi piirides. Režissöörile esitatud süüdistuste hulgas oli ka järgmine: kasutades oma isiklikku meeldivust, värbab sõpru Nõukogude Liidule. Progressiivsete ringkondade energilise sekkumise tõttu pikendati väljasaatmise tähtaega kuue nädala võrra. Aga mitte enam. Selle ajaga pidi nõukogude režissöör oma asjad korda ajama ja Prantsusmaalt lahkuma.
Kuhu, see polnud eriline probleem, sest pakkumisi tuli küllaga. Belgia valitsus pakkus tööd filmiga Belgia iseseisvuse sajandaks aastapäevaks. Venetsueela kutsus väntama filmi Ladina-Ameerika suure vabadusvõitleja Bolívari mälestuseks. London tundis huvi, kas Eisenstein ei oleks nõus filmima Briti valdusi Aafrikas, tingimusel, et kolonisaatorite hariduspoliitikat näidatakse igati positiivses valguses. Kõige üllatavam ettepanek tuli aga ühelt Šveitsi piimasaaduste firmalt, kelle esindaja oli vaimustuses piimastiihia erakordselt ekspressiivsest kujutamisest filmis «Vana ja uus». Firma pakkus Eisensteinile ümbermaailmareisi, mille vältel tuleks vändata ükskõik millise süžeega (või ka hoopis ilma süžeeta) film, kuid tingimata tuleks näidata, kuidas Aafrika, India, Austraalia, Ööönimaa ja teiste maade lapsed joovad isukalt just nimetatud firma kondenspiima.
Eisenstein lükkas kõik ettepanekud tagasi ja alustas läbirääkimisi ainult USA kinofirma «Paramounti» esindajatega mängufilmi valmistamise kohta kapitalistliku kinotööstuse Mekas Hollywoodis.
Viimaseid nädalaid Prantsusmaal kasutab Eisenstein maksimaalselt tutvumiseks selle suurepärase maa ja rahvaga. Ta teeb pikema ringsõidu Lõuna-Prantsusmaal, näeb palju ja kogeb palju.
Pärast pikaleveninud kirjavahetust «Sovkinoga» kirjutatakse 30. aprillil 1930 alla leping Eisensteini grupi ja «Paramounti» vahel. Nädalapäevad hiljem asuvad kolm nõukogude kineasti ookeaniaurikule, et sõita New Yorki.

AMEERIKA ÜHENDRIIKIDES

12. mail 1930 astus Eisenstein New Yorgi sadamas Ühendriikide pinnale. Esialgu ei kiirustanud ta Hollywoodi, vaid nõustus esinema Ameerika tähtsamates ülikoolides. Nii said teoks Eisensteini loengud Columbia, Harvardi, Chicago, Princetoni, Yale'i ja teistes ülikoolides.
Hollywoodi jõudis Eisenstein koos kaaslastega juuni keskel. Leping «Paramountiga» nägi ette koostööd kuueks kuuks, millise aja jooksul tuli leida mõlemale poolele vastuvõetav filmi teema. Vastavalt lepingule maksti Eisensteinile nädalas 500 $, tema mõlemale kaaslasele aga 100 $. Hollywoodi tingimusi arvestades, kus filmitähed teenisid nädalas

kümneid tuhandeid dollareid, olid need summad küllaltki tagasihoidlikud.
Hollywoodi tuusad lootsid kasutada Eisensteini talenti «unenägude vabriku» konveiertoodangu värskendamiseks. Selles osas oli kogemusi 1920-ndatel aastatel Euroopast värvatud andekate lavastajate ja näitlejatega, kes aitasid Hollywoodil üle saada tol ajal ähvardanud vaatajatekriisist. Nõukogude kineastidele olid täiesti võõrad Hollywoodis valitsev varjamatu ärivaim koos pragmatistliku lähenemisega kunstile. Kinofirmasid huvitas üksnes kasum, mitte aga esteetiline resultaat. Kui film tõi piisavalt sisse, siis oli ta juhtkonnale ka kunstiliselt piisavalt hea.

S. Eisenstein ja G. Aleksandrov koostavad 1930. a. suvel Hollywoodis «Ameerika tragöödia» stsenaariumi.

Uudsete kujundlike lahenduste leidmiseks ja tootmisse juurutamiseks kasutati primitiivset katse ning eksimuse meetodit. Üldises rutus ei tulnud kellelegi pähe peatuda, et põhjalikumalt mõtestada tehtut kunstiteoreetilisest aspektist.
Nõukogude kineastide eesmärk oli aga valmistada selline helifilm, mis vastaks progressiivsetele ideoloogilistele ja kunstilistele printsiipidele. Seega peitus juba küsimusele lähenemises konflikti võimalus.
Hollywoodis liitusid Eisensteini, Aleksandrovi ja Tissega demokraatlike vaadetega inglise kinotegelane ja publitsist Ivor Montagu ja rühma majandusküsimuste lahendamise eest hoolitsev jänki — mister Hell. Eluasemeks üüriti kellegi pikemale puhkusereisile siirdunud ameeriklase hispaania stiilis üksikelamu Hollywoodi äärerajoonis Cold Wateri kanjonis. Kohanemine Ühendriikide elulaadiga, Kalifornia omapärase looduse ning päikesepaistelise kliimaga võttis omajagu aega. Teadmishimuline Eisenstein püüdis haarata võimalikult palju vahetuid muljeid ning õppida üksikasjalikult tundma ümbritsevat elu. Ekskursioonid ümbruskonda, kohtumised Hollywoodi kinotegelaste ja näitlejatega, vestlused ja vaidlused — kõik see nõudis oma osa. Paljudki koosviibimised osutusid tühisteks ja tüütavateks, kuid etiketi tõttu ei saadud neist ära öelda.

Sergei Eisenstein ja Charlie Chaplin Hollywoodis.

Kiiresti kujunesid erakordselt sõbralikud suhted suure meistri Charlie Chapliniga, kelle aed ja maja muutusid nõukogude kinomeeste teiseks koduks. Tisse ja Aleksandrov õppisid lühikese ajaga küllaltki hästi tennist mängima ja isegi Eisenstein püüdis sel alal teistest mitte maha jääda. Kõige enam hindas aga Eisenstein pikki ja siiraid vestlusi Chapliniga filmikunsti teemadel.

Hoopis keerukam, kui esialgu paistis, oli mõlemale lepinguosalisele vastuvõetava stsenaariumi leidmine. Oli tagurlikke ringkondi, kes algusest peale püüdsid Eisensteini tööd Hollywoodis igati takistada. USA-s oli hiljuti alanud selle maa ajaloo kõige rängem majanduskriis, mille foonil turgutati eriti agaralt Nõukogude-vastast hüsteeriat. Kodanlik ajakirjandus võrdles Eisensteini grupi saabumist «tuhandepealise relvastatud dessandi» maandamisega USA-s. Ikka sagedamini kõlasid nõuded «punaste kineastide» koheseks väljasaatmiseks Ühendriikidest.

Näiliselt tuli «Paramount» Eisensteinile igati vastu: talle võimaldati stsenaariumi osas koostöö iga Hollywoodi stsenaristiga, kelle vastu nõukogude meister huvi tundis. Kuid leida ühist keelt ameerika kolleegidega oli raske — liialt erinevad olid lähtekohad. Eisensteini esimene ettepanek valmistada film Nõukogudemaa elust lükati ilma pikemata tagasi. Asja ei saanud ka ideest ekraniseerida inglise kirjaniku H. Wellsi tuntud fantastiline romaan «Maailmade sõda». Seevastu hakkas ilmet omandama Eisensteini plaan teha film 1925. aastal ilmunud Blaise Cendrars'i romaani «Kuld» alusel. See põneva intriigiga sotsiaalselt küllaltki kaalukas teos jutustas šveitsi päritoluga pioneerist John Augustus Sutterist. Sutter asus 1840-ndatel aastatel veel peaaegu tundmatu Kalifornia koloniseerimisele, kus ta haaras enda valdusesse ulatuslikud alad. 1848. a. alguses leiti Sutteri maadelt kulda ja see pööras kõik pea peale. Tema töömehed muutusid kullaotsijateks, kes haarasid koos tuhandete uustulnukatega Sutterile kuuluva maa, muutes aiad ja põllud ülestuhnitud kõnnumaaks. Sutter otsis abi Ühendriikide kohtutelt. Need andsid lõpuks küll õiguse vanale mehele, ei suutnud aga tagastada tema kunagisi valdusi.

Samal ajal paelus Eisensteini idee vändata Hollywoodi suurepäraseid võimalusi kasutades omapärane film «Klaasmaja». See pidi olema tugeva alltekstiga lugu igas suunas läbipaistvast klaasmajast (võimalus leida küllaga ootamatuid rakursse!), kus tihedalt koos elavad inimesed on sedavõrd kapseldunud oma argimuredesse, et lihtsalt ei märka naabreid, kuna keegi neist ei oska vaadata läbi klaasist seinte, lagede ja põrandate. Nüüdisaja terminoloogiat kasutades — see olnuks film võõrandunud inimestest kapitalistliku suurlinna kummalises klaasmajas, mis ei ühenda, vaid hoopis isoleerib. Eisensteini idee tundus jänkidele liialt fantastilisena ja tõrjuti kõrvale traditsioonilisema «Sutteri kulla» kasuks.

Tutvumaks XIX sajandi kullaotsijate olustikuga, sõideti Sacramento orgu, kus asusid hüljatud kullakaevandused ning lagunevad viirastuselinnad. Kahjuks ei saanud kaasa sõita silmahaiguse all kannatav operaator E. Tisse. Eisensteinil kogunes muljeid küllaga ja ta hakkas kujundama filmi üldist kompositsiooni.

Hollywoodis viibimise ajal laskis Eisenstein end pildistada paljudes tummfilmides mänginud hundikoera Rin Tin Tiniga. Foto pöördele kirjutas režissöör irooniliselt: «Filmitäht Rin Tin Tin ja koer Eisenstein», vihjates asjaolule, et USA tagurlik ajakirjandus ristis teda korduvalt «punaseks koeraks».

Nüüdsest pühendus Eisenstein pingelisele tööle «Sutteri kulla» stsenaariumiga. Firma saatis kohale tõlgid, masinakirjutajad ja virna puhast paberit. Ivor Montagu sõnade kohaselt oli töö korraldatud järgmiselt: Eisenstein lukustas end koos Aleksandroviga tühja tuppa ja esitas seal suuliselt järjekordse episoodi. Aleksandrov märkis selle vene keeles kiiresti üles ja laskis kirjutusmasinal ümber lüüa. Edasi tõlgiti tekst inglise keelde, Montagu kontrollis seda ja redigeeris koos Eisensteiniga, mille järel tekst paljundati. Töö käis nagu õlitatult, kusjuures Eisensteinil tuli üheaegselt tegelda mitmete erinevate episoodidega. Valmis käsikiri esitati «Paramountile» tutvumiseks ja kinnitamiseks.
Juhtkond tutvus ja kinnitas: «Suurepärane stsenaarium! Just taolist oligi oodata mister Eisensteinilt. Sellest tuleb grandioossete massistseenidega suurfilm!» Kuid samas tehti majanduslikud kalkulatsioonid ja teatati juba ilma entusiasmita: «Kahjuks läheb film liiga kalliks.» Eisensteini ja tema kaaslaste vastuväited tõrjuti jäigalt tagasi — filmi eelarveline maksumus ulatub 3 miljoni dollarini. Seda on liiga palju, sest ekspertide arvates ei kata film tehtud kulutusi, kasumist kõnelemata. Ei aidanud ka kompromissettepanek — kärpida kõige suuremaid summasid nõudvaid massistseene. «Paramounti» juhtkond jäi oma arvamuse juurde.
Nüüd nihutati esile uus võimalik teema. Juba mõni aasta kuulus «Paramountile» õigus Theodore Dreiseri laialt tuntud romaani «Ameerika tragöödia» ekraniseerimiseks. Sobiva režissööri puudumise tõttu polnud seda õigust kasutatud. Pakkumine oli austav, sest tegemist oli ameerika kirjanduse ühe silmapaistvama teosega, kuid sundis samaaegselt ettevaatusele. Vaevalt lepiks USA tagurlus sellega, et välismaalased, pealegi veel Nõukogude Liidust, väntavad «Ameerika tragöödia» alusel oma tõekspidamistele vastava filmi. Juba niigi sagenesid anonüümkirjad, milles süüdistati «Paramounti» juhtkonda «punase režissööri» mahitamises. Ikka selgemini ilmnes tagurluse hirm inteilektuaalide (eriti veel võõramaiste) ees.
Tegemata illusioone ees seisvate raskuste suhtes, otsustas Eisensteini grupp kinni haarata pakutud võimalusest, sest keeldumine oleks võrdunud kapitulatsiooniga. Tuli koostada võimalikult kvaliteetne stsenaarium, nii et Dreiseri teose põhiidee (tegemist ei ole üksikisiku süü või süütusega, vaid süüdistusaktiga terve ühiskondlik-poliitilise süsteemi vastu) tõuseks esile eriti ilmekas kinematograafilises vormis.
1930. aasta septembris algas pingeline töö režissööristsenaariumi koostamiseks. Eisenstein sööstis täie energiaga stsenaariumi kallale, laskmata meeleolul langeda. Jälle läks käiku stsenaariumikonveier, jälle ilmnes Eisensteini otsiv, uusi lahendusi taotlev lähenemine filmikunstile. Seistes tumm- ja helifilmi piirimail kavandas Eisenstein juba tollal tegelaste «sisemonoloogi», nende subjektiivsete nägemuspiltide ja fantaasia kujutamist nii pildis kui helis, ühe sõnaga — samu võtteid, mida laiemalt hakati kasutama mitu aastakümmet hiljem. Üllatavalt kiiresti valmis tulevase filmi käsikiri, mida «Paramounti» asjatundjad hindasid firma senise tegevuse parimaks filmistsenaariumiks, välja arvatud ekraniseeritava romaani põhiprobleemi lahendus. Hollywoodi magnaadid olid seisukohal, et peategelane Clyde Griffiths on sooritatud kuriteos süüdi.

Nõukogude kineastide arvates langes peamine süü ümbritsevale sotsiaalsele ülekohtule. Firma tahtis saada lihtsakoelist kriminaallugu kahe noore inimese armastusest ja mõrvast, Eisenstein aga tõstatas mõtlemapanevaid ühiskondlikke probleeme. See oli ohtlik, seda enam, et kontseptsiooni realiseerimiseks oli leitud suurepärane kinematograafiline vorm.
Oktoobri lõpul saabus Eisensteini grupp New Yorki, et võtta osa helifilmi inseneride kongressist. 23. oktoobril kutsuti nad «Paramounti» New Yorgi peakorterisse. Nõukogude kineaste võttis vastu kohalik boss Jesse Lasky. Tema ees laual lebas hunnik kirju.
«Ja ongi kõik, džentelmenid. Meie leping on lõppenud,» sõnas Lasky, viidates kirjadele. Mõned neist luges ta ise ette, teistega palus Eisensteini ja ta kaaslasi tutvuda.
Kirjad süüdistasid «Paramounti» Ameerika Ühendriikide reetmises, mis seisnevat «neetud punase koera Eisensteini importimises» Ühendriikidesse ja selle maa puhtuse rüvetamises.
Lasky möönas, et stsenaarium on tõepoolest suurepärane, et kõigil on väga kahju, kuid arvestada tuleb ka avalikku arvamust, ja see nõuab õnneliku lõpuga traditsioonilist kriminaallugu, mitte sotsiaalset draamat.
Nõukogude kineastid olid sattunud vägagi täbarasse olukorda. Raha oli lõppemas. Hea seegi, et leping tagas firma kulul tagasisõidu kodumaale. Kuid sõidu põhieesmärk — helifilmi tegemine — oli endiselt realiseerimata. Veel korraks tuli sõita Hollywoodi, et likvideerida sealne ajutine elamine ja pidada plaani, mida ette võtta.
Perspektiive siiski oli. Üks Jaapani firma tegi Eisensteinile ettepaneku pöörduda kodumaale Jaapani kaudu ja vändata seal film. Eisenstein lükkas selle ettepaneku tagasi. Ta hellitas ikka veel lootust, et talle antakse Hollywoodis mingi võimalus filmi tegemiseks. Sest peale tagurliku avaliku arvamuse oli veel progressiivne avalik arvamus, kes luges Hollywoodi häbiks, et maailmakuulsal režissööril ei lasta siin tegeliku töö juurde asuda.
Kuid Eisensteini lootustel oli määratud kokku variseda. Maailma kinopealinna tuusad jäid oma põhimõtetele kindlaks. «Punasel režissööril» ei ole Hollywoodis midagi teha, kõige parem, kui ta kohe lahkub.

«QUE VIVA MEXICO!»

Viimaseid USA-s viibimise nädalaid kasutavad nõukogude filmimehed ringsõiduks Ühendriikides. Novembri keskel esitavad USA võimud neile aga korralduse lahkuda viivitamatult Ühendriikide pinnalt. Samal ajal ilmneb võimalus vändata film maast, mis oma iidse ja ainulaadse kultuuriga on Eisensteini juba ammu paelunud. Ameerika kirjanik

Upton Sinclair, kes tol ajal kuulus Ameerika Ühendriikide sotsialistlikku parteisse, on valmis kaasa aitama Eisensteini filmile eksootilisest Mehhikost. Ettevõtliku ameeriklasena püüab Sinclair asutada «Eisensteini Mehhiko-filmi trusti». Sinna värvatakse mitmeid kirjanikke, kineaste, näitlejaid ja ajakirjanikke. Paraku ei võimalda kokkusaadud vähene summa filmi juurde asuda. Üritust toetavad «Sovkino» ja Nõukogude—Ameerika aktsiaselts «Amkino», kuid ilma rahaliste vahenditeta.

Appi tuleb Sinclairi abikaasa Mary Sinclair, kes otsustab riskeerida 25 000 dollariga. Ka sellest ei piisa täispika mängufilmi tegemiseks, kuid vähemalt võib alustada. Esialgsete plaanide kohaselt tohib Mehhiko filmile kulutada vaid kolm kuud. Lõunaosariikidest pärit Mary Sinclair loodab, et Eisensteini grupp piirdub tavalise vaatefilmiga, mis annaks küllaga tagasi tema dollarid. Rahaasjade klaarimiseks komandeerib ta Eisensteini juurde oma venna Hunter Kimbro, kes filmiasjanduses võhikuna, poliitilise tagurlasena rohkem segab kui soodustab Eisensteini plaanide realiseerimist.

Novembri teisel poolel hakatakse koostama Mehhiko-filmi stsenaariumi. Ja kui Eisensteini grupp 5. detsembril 1932 ületab Mehhiko piiri, on neil tulevase filmi skelett juba olemas. Piiripunkti on kogunenud Mehhiko kultuuritegelasi, eesotsas kunstnik Diego Riveraga, et võtta nõukogude kineaste väärikalt vastu. Vastuvõtu südamlikkus ei sega Mehhiko politseid areteerimast Ühendriikidest väljasaadetud kahtlasi välismaalasi ja neid vahi all hoidmast, kuni nende saabumise põhjuste selgitamiseni. Arestist pääsemiseks tuli kasutada USA progressiivsete ringkondade abi.

Edasi oli vaja hankida Mehhiko võimudelt luba filmi «Que viva Mexico!» («Elagu Mehhiko!») valmistamiseks Mehhiko pinnal. Nädalapäevad hiljem anti vastav luba tingimusel, et kohalik tsensuur vaatab eelnevalt stsenaariumi läbi ja kiidab selle heaks.

Eisensteini paelub Mehhiko kultuuri omapära ja ajalooline haare. On ju Mehhiko maa, kus elujõuliselt eksisteerivad kõrvuti vägagi erinevate kultuuride elemendid. Eisensteinil on plaan luua suurejooneline film Mehhiko minevikust, nii et peakangelaseks oleks rahvas. Koostöös G. Aleksandroviga valmib neljast novellist koosnev stsenaarium, mida raamivad proloog ja epiloog. Novelle ei liida mitte läbiv faabula või ühised tegelased, vaid hoopis autorite vaatekoht Mehhiko minevikule.

Proloog toimub muistsete maiade järglastega asustatud Yucatanis. Siit algas kunagi Mehhiko ajalugu, siin leidus veel XX sajandilgi arvukalt maiade ainulaadse arhitektuuri mälestusmärke. Esimene novell «Sanduga» jutustab koloniaalperioodile eelnenud elulaadist Tehuantepeci maakitsuse džunglites, kus oli säilinud palju rahvakombeid. Teine novell «Magei» on traagiline lugu peoonide ülestõusust ja selle julmast lämmatamisest feodaalide-mõisnike omavoli tingimustes. Kolmanda novelli «Fiesta» aluseks võeti rahvalegend püha neitsi imetegudest. Eisensteini iroonilises interpretatsioonis pidi see lugu näitama katoliiklike ja paganlike uskumuste kummalist põimingut Mehhikos.

Filmi lõpetab neljas novell «Soldatera». Mehhiko 1910. aasta revolutsiooni vaadeldakse selles sõdurinaise-soldatera Panco loo prismas. Epiloog surnute pühast kaasaegses Mehhikos sümboliseerib oma eksootiliselt värviküllase pidustusega elu võitu ja rahva lakkamatut liikumist parema tuleviku poole.

Tsensuurile esitati stsenaariumi lühendatud variant, kus vastuväiteid esile kutsuda võivaid episoode kirjeldati ebamäärase üldsõnalisusega. Lugejale näis, et kavatsetava filmi ühiskonnakriitiline hoiak on suunatud Mehhikos enne 1910. aasta revolutsiooni valitsenud sotsiaalsete olude pihta, lõpp on aga ilmselt ilustatud. Mehhiko tsensuur andis stsenaariumi sellisele variandile ka oma jah-sõna.

Eisensteini saabumisest Mehhikosse oli möödunud veidi üle nädala, kui nõukogude kineastid alustasid filmimisega. Esimesena jäädvustati härjavõitluse stseen. Kuna aega ja raha oli napilt, püüti filmida võima-

«Que viva Mexico!». Kerjusmungad-frantsisklased filminovellist «Fiesta».

likult palju ja kiiresti. Kõigile pingutustele vaatamata hakkab töö filmi kallal venima. Harjumatu kliima põhjustab grupi liikmete hulgas haigestumisi. Alati ei saada õigel ajal linti ja filmimine tuleb katkestada. Jaanuari lõpul toimub Oaxacas suur maavärisemine. Nõukogude kinoastid lendavad viivitamatult kohale ja 48 tundi hiljem näidatakse juba Mehhiko kinodes nende tehtud kroonikavõtteid. Algab pikaleveniv vihmade periood, mis muudab väljas filmimise võimatuks.

Kulude säästmiseks filmitakse ainult natuuris, kasutades osades tüpaaži või asjaarmastajaid-näitlejaid. Kuid kõigele vaatamata venib töö kogu 1931. aastale, millise aja vältel toimuvad võtted peaaegu kõigis Mehhiko osariikides. Sageli filmitakse ka sellistes maakohtades, kuhu senini pole astunud eurooplase jalg. Ainulaadset materjali aina lisandub. Nõukogude kineastide ümber koondub grupp noori mehhiklasi-entusiaste, kes tahavad panna alust Mehhiko rahvuslikule kinemato-graafiale. Nõu ja jõuga aitavad Eisensteini selle filmi loomisel suured Mehhiko kunstnikud Diego Rivera ja David Siqueiros. Eisenstein täiustab pidevalt stsenaariumi ja joonistab lakkamatult. Tema eluloo

«Que viva Mexico!» kaadrite mõjuvus ennustas Eisensteini uue tippteose sündi.

uurijad kinnitavad, et just siin kujunes Eisensteinist tõeline kunstnik-joonistaja.

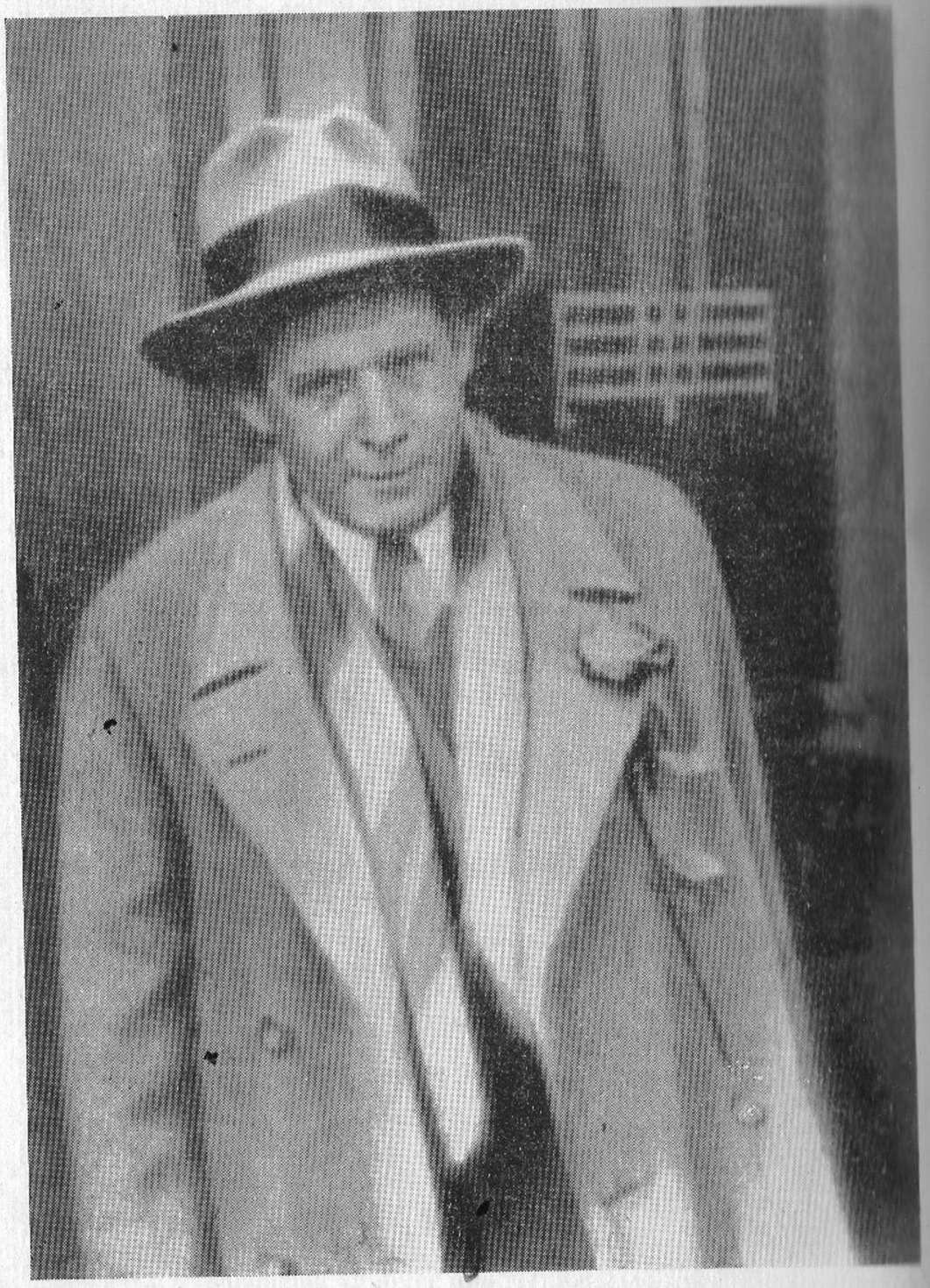
1931. aasta lõpuks on Tisse filminud ligi 80 kilomeetrit linti. Prooviks tinutatud filmilõigud tõotavad tõelise šedöövri sündi. Paraku hakkab just sel ajal finantseerijate kannatus katkema. Ühendriike tabanud majanduskriis annab ikka tõsisemalt tunda. Lootused filmi investeeritud summade kiirele tagasisaamisele (ja pealegi koos kenade protsentidega) näivad luhtuvat. Sinclairi perekonna rahaasjad pole kiita. Selleks et anda Eisensteinile vahendeid võtete jätkamiseks, on nad sunnitud pantima oma maja. Eisensteinile tehakse ettepanek valmistada teisest novellist täispikk seiklusfilm ja lasta see kapitali käibe huvides võimalikult kiiresti ekraanidele. Suures filmis asendatagu väljavõetud novell muu materjaliga. Finantseerijaid häirib eriti asjaolu, et USA filmilaenutusfirmad ei osuta kuigi suurt huvi novellidest koosneva mängufilmi vastu. Jänkidele ei loe režissööri maailmakuulus nimi, sest ainult see ei kindlusta veel kassat. Lühifilmidel ei ole aga USA publiku hulgas minekut. Majanduskriisi tingimustes pole kellelgi soovi dollaritega riskeerida.

Eisenstein lükkab ettepanekud filmi muutmiseks tagasi, jäädes kindlalt oma kontseptsiooni ja stsenaariumi juurde. See põhjustab mister Kimbro üha taktituma sekkumise filmimisega seotud probleemidesse, ka neisse, millel üksnes loominguline tähendus. Õhkkond muutub järjest pingelisemaks. Lisaks kõigele saadakse teada, et nõukogude kinoasjanduse uus juhtkond suhtub ilmse umbusuga Eisensteini grupi pikaksveninud komandeeringusse, mille tulemusena pole veel valminud ühtegi helifilmi. Moskvas levivad koguni kuuldused, nagu valmistuvat Eisenstein üle minema valge-emigrantide leeri. Upton Sinclair lükkab oma kirjas «Sovkino» juhtkonnale need kuuldused otsustavalt ümber, kinnitades, et Eisenstein on olnud alati ja kõikjal aus nõukogude kunstnik, kes põhimõttelistes küsimustes ei lähe mingile kompromissile. Kuid teatud mõju neil pahatahtlikel juttudel siiski on ja «Sovkino» hakkab nõukogude kineaste kiirustama kodumaale tagasipöördumisega.

1932. aasta jaanuaris lõpetab 100 000 dollarit kulutanud Sinclair filmi finantseerimise ja nõuab, et Eisenstein siirduks koos hiiglasliku negatiivmaterjaliga Hollywoodi filmi monteerima. Selleks ajaks on jõutud lõpetada kolmas novell, suuri massistseene nõudva neljanda juurde pole veel asutudki. Kõige suuremast hädast aitab välja «Amkino», kes annab 5000 dollarit võttegrupi töö lõpetamiseks ning 20 000 dollarit filmi monteerimiseks Hollywoodis.

Ligemale kuu aega ootavad nõukogude kineastid kuumas ja läppunud Mehhiko piirilinnas viisat sissesõiduks Ühendriikidesse. Riigidepartemang viivitab sihilikult. Alles siis, kui asi hakkab lõhnama juba skandaali järele ning 22 senaatorit protesteerivad võimude obstruktsiooni vastu, antakse lõppeks Eisensteinile ja tema kaaslastele luba minna Mehhiko piirilt otse New Yorki. Sõit Hollywoodi filmi monteerima on täiesti välistatud.

Eisensteini vahekord USA võimudega kujuneb teravaks. Seda enam,



Väsinuna ja kibestununa jõuab Sergei Eisenstein 1932. a. mais tagasi kodulinna Moskvasse.

ei läbisõidul New Orleansist leiab ta mahti esineda loengutega sealses negriülikoolis. Aprilli alguses on nõukogude kineastid taas New Yorgis, kus ligemale kaks aastat tagasi algas nende tutvumine «piiramatute võimaluste maaga».

Talge ja pettunud Sinclair suhtleb Eisensteiniga advokaatide vahendusel. Eisenstein palub ja nõuab, et talle võimaldataks filmi monteerimine Nõukogude Liidus. Esialgu on kirjanik nõus, siis aga lööb kõhklema — liiga suured materiaalsed väärtused on seotud hiiglahulga negatiivjääkidega. Ta nõuab «Sovkinolt» 100 000 dollarit või vastavat garantiid. Seda aga ei tule ega tule, Eisensteini viisa kehtivuse tähtaeg aga läheneb. Nii tulebki Eisensteinil raske südamega lahkuda Ameerikast, jättamaha enam kui aasta pikkuse pingelise töö tulemus negatiivfilmi näol.

Oma raha tagasisaamiseks müüb Sinclair kõik 80 000 meetrit Hollywoodi «Paramounti» firmale, kes lõikab sellelt tehingult ilusat kasumit. Sinclairi püüavad mõjutada Eisensteini autoriteetsed sõbrad, tuntud kunstimeistrid, kuid asjata — «Que viva Mexico!» jääb Hollywoodi ja Eisensteinil pole kodumaal midagi helifilmi valdkonnast ette näidata. Hollywoodi kineast Sol Lesser aga monteerib Eisensteini materjalidest põnevusfilmi «Torm Mehhiko kohal». Osa negatiivvõtteid müüdi Mehhiko koloriidi tugevdamiseks Hollywoodi produtsentidele (neid võtteid on kasutatud muide ka mängufilmis «Viva Vilja!»), teine osa saadeti vijatele lühifilmide kokkuseadmiseks. Nii jäi maailma filmikunst ilma ühest potentsiaalsest meistritööst, mis dollarite huvides vahetati kinematograafiliseks peenrahaks.

Nõukogudemaale tagasijõudnud Eisenstein elab «Que viva Mexico!» hukkumist raskelt üle. Ta kannatab selle all elu lõpuni, asudes vabadel tundidel ikka ja jälle oma suure Mehhiko-filmi montaažiplaani kallale, lootuses, et kunagi antakse kogu filmitud materjal autorite käsutusse. Pärast Suure Isamaasõja lõppu kirjutas Eisenstein oma artiklis ««Surnute päev» Mehhikos» järgmist: «Mõttetu kokkukleepimise, materjali laialipildumise, negatiivi üksikuiks filmideks müümisega hävitati kontseptsioon, purustati tervik, pilluti laiali kuudepikkune töö.

Võib-olla peitub tuimade vandaalide — Ameerika piiratud mõistusega filmikaupmeeste maski taga minult liiga häbematu küünarnukihoobi saanud mehhiko surmajumalanna kättemaksev käsi?

«Surma päev» eksleb üksiku iseseisva lühifilmina ringi, teadmata ja tundmata, et tema tegelik otstarve on olla traagiline ja irooniline finaal suurele poeemile Elust, Surmast ja Surematusest, poeemile, mille materjaliks oli valitud Mehhiko ja mille kontseptsioon ei näinud ekraani. . .»[1]

Eisensteini ebamäärane lootus näib hakkavat täituma veerand sajandit pärast režissööri surma. Pärast pikki ja keerukaid läbirääkimisi sai «Gosfilmofond» 1973. aastal enda valdusesse kõik, mis Hollywoodis oli Eisensteini materjalidest veel säilinud — enam kui 30 kilomeetrit ajahambast

[1] Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Том 1. Москва 1964, стр. 152—153.

tublisti kahjustatud fragmente. Teiste režissööride poolt kasutatud Eisensteini materjalid olid muretsetud juba varem. Nüüd avanes nõukogude filmiteadlaste ees võimalus hakata nendest kildudest taastama Eisensteini montaažiplaanide alusel suurfilmi Mehhikost. Viimaks ometi algas Moskvas Eisensteini Mehhiko-filmi lõplik montaaž. Kogu maailma filmisõbrad ootavad selle teose linaletulekut, lootes seal näha tõelise meistri kätt.

PROFESSOR SERGEI EISENSTEIN

1932. aasta suvi kulub Eisensteinil sisseelamiseks esimest viisaastakut lõpetava Nõukogudemaa ellu. See ei tähenda käed rüpes istumist. Juba augustis alustab Eisenstein tööd elurõõmsa film-revüü «M M M» stsenaariumiga. Sellele kulub põhiliselt aasta teine pool. Stsenaarium kinnitatakse, kuid võteteni siiski ei jõuta.

Kapitalistliku maailma kino ja teatri telgitaguseid näinud režissöör on valmis jagama oma muljeid ja mõtteid nõukogude kunstiinimestele. Septembris esineb Eisenstein Moskva Teatritöötajate klubis ülevaatega Euroopa, USA ning Mehhiko kinost ja teatrist. Oktoobris sõidab ta loenguid pidama ja konsultatsioone andma Armeeniasse ja Gruusiasse.

Eisensteini põhitegevuseks kujuneb aga pedagoogiline töö, nõukogude kineastide uue põlvkonna ettevalmistamine. 1930. aasta suvel oli Riiklik Kinotehnikum reorganiseeritud maailma esimeseks ja ainulaadseks kõrgemaks filmikunsti õppeasutuseks — Riiklikuks Kinoinstituudiks, mis 1938. aastal muudeti Üleliiduliseks Riiklikuks Kinoinstituudiks (ÜRKI). Juba enne välisreisi oli Eisenstein õpetanud Kinotehnikumis. Nüüd, rikastunud uute kogemuste ja teadmistega, jätkas ta pedagoogilist tegevust, mis aitas peaaegi üle saada norutundest, tunda ennast ühiskonnale vajalikuna ning loomisvõimelisena.

1932. aasta oktoobris nimetati Sergei Eisenstein filmirežissuuri kateedri juhatajaks. Eisenstein juhtis seda kateedrit elu lõpuni vaheldumisi Lev Kulešoviga. Süsteem kujunes selliseks, et kui «formalismi» pärast rünnati Eisensteini, seisis kateedri eesotsas Kulešov. Oli lõõgi all Kulešov, juhatas kateedrit Eisenstein.

Eisensteini ees avanes teaduslik-pedagoogiline uudismaa, kus kõigega tuli otsast alustada. Suurt kunstnikku veetles võimalus olla pioneer, esmarajaja ja -avastaja, looja ja otsija. 1933. aasta kevadel koostas Eisenstein õppeprogrammi filmirežissuuri kursusele, millega pandi alus režissuurile kui omaette kunstiteaduslikule distsipliinile. Õpetamine instituudis sundis ja innustas Eisensteini süstemaatiliselt süvenema teooria probleemidesse. Just õpetamise tarvis koostatud loengukonspektid

said tõukejõuks ja aluseks mitmete silmapaistvate teoreetiliste raamatute ja artiklite sünnile, Eisensteini kui filmiteoreetiku erakordselt viljakale tegevusele.

Eisenstein kirjutas 1935. aastal: «Pean avameelselt tunnistama: instituut hukutab mind. Mind hukutab pöörane kiindumus uurimistöösse... Mõned koguni räägivad õelalt: «Kes suudab — see loob, kes ei suuda — see õpetab.» Seejuures ei arvestata ainult ühte. Õpetamine ei ole veel jõudnud automaatse koolmeisterdamise staadiumi. «Õpetada» tähendab antud etapil veel täiel määral «luua», kuna peaaegu lagedale kohale on tarvis rajada filmirežissuuri kunsti kogu süsteem ja kogu loomingulise tunnetamise meetod.»[1]

Lev Kulešov kinnitas, et õppetöö Kinoinstituudis oli Eisensteinile neil aastatel kõige olulisem. Mitte kunagi ei jätnud ta filmimise või muude ülesannete täitmise pärast ära loenguid või seminare. Loenguteks valmistus Sergei Eisenstein väga põhjalikult. Teinekord arutas ta oma assistendi Leonid Obolenskiga kuni hilisööni üksikasjadeni loengu üleschitust, näidete otstarbekust, nende oletatavat mõju kuulajaskonnale, üliõpilastele määratud loomingulisi ülesandeid. Režissööride grupi õpperuumis asuvat väikest estraadi kasutas Eisenstein etüüdide lavastamiseks. Ajuti kutsus kutselisi näitlejaid esitama stseene, mida seejärel ühiselt analüüsiti. Seal esinesid ka kunstiteadlased, analüüsides koos üliõpilastega nii maale kui ka helitöid.

Eisensteini enda esinemismaneer oli üllatavalt temperamentne. Ta ei püsinud ettekande ajal paigal, vaid liikus alatasa. Sageli astus ta tahvli juurde, et anda hoogsa joonistuse abil oma mõtetele graafiliselt plastiline vorm. Eisenstein armastas improviseerida, vürtsitada ettekannet huumoriga, eriti irooniaga, hämmastada kuulajaskonda tohutu lugemusega, lausa entsüklopeediliste teadmistega, kusjuures ta oskas mitte talali valguda, vaid jääda käsiteldava probleemi raamidesse. Tema õpilaste ja kolleegide meenutuste kohaselt suutis Eisenstein suurepäraselt üliõpilasi aktiviseerida, panna neid arutlema, vaidlema. Eriti meisterlikult oskas Eisenstein viia väärseisukohti kõigile ilmse absurdini. Isegi loengute üksikasjaline stenogramm ei suuda täpselt edasi anda, mis Eisensteini loengutel tegelikult toimus — selleks olnuks vaja neid filmida, et jäädvustada lektori liikumist, žeste, miimikat, häälevarjundeid, joonistusi tahvlil, pöördumist kuulajate poole. Polnud siis imeks panna, et Eisensteini loengud ja seminarid olid Riiklikus Kinoinstituudis erakordselt populaarsed. Neile tuli üliõpilasi teistelt erialadelt, tuli ka kolleege-kineaste värskendama ning täiendama oma teoreetilisi teadmisi, saama uusi ideid ja mõtteid.

Eisensteini käe all õppis aastail 1932—1936 19 tulevast režissööri, kes olid valitud kolme kursuse üliõpilaste hulgast. Režissöörile tegi palju muret rahva hulgast tulnud noorte vähene üldhariduslik ettevalmistus, kitsas kultuurialane silmaring. Selle puuduse korvamiseks innustas ta noori väsimatult ennast täiendama visa ja järjekindla lugemise teel. Suurt rõhku pani Eisenstein üliõpilastes vastutustunde kasvatamisele

[1] С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи. Москва 1956, стр. 58.

kineasti elukutse vastu. Ta toonitas vajadust suhtuda alati tõsiselt mis tahes teema mis tahes aspekti, tundma õppida selle kõiki detaile, ausalt ja põhjalikult süveneda probleemi. Pidades väga vajalikuks, et tulevane režissöör oskaks väljendada oma mõtteid mitte ainult sõnades, vaid ka graafiliselt, viis Eisenstein režissööride eriala õppeplaani joonistamise kursuse.

Töölisfakulteetidest ning otse tehastest tulnud noortele kinoentusiastidele oli nende õpetaja omamoodi ebajumal, kes vaimustas teadmiste avaruse, mõtte originaalsuse ja sügava inimlikkusega. Üliõpilased imetlesid oma õpetaja keelteoskust, võimet avada kahe-kolme lakoonilise kriidijoonega probleemi olemust, muhedat huumorit ning salvavat irooniat, mis näisid olevat Sergei Eisensteini iseloomu orgaanilised koostisosad.

Tavaliselt saadakse professoriks pärast doktorikraadi kaitsmist. Eisensteinil läks aga vastupidi. Silmapaistvate tulemuste eest pedagoogilises töös omistati talle 17. jaanuaril 1937. aastal professori kutse. Kaks aastat ja kaks kuud hiljem, 23. märtsil 1939. aastal andis Kõrgem Atestatsioonikomisjon talle ilma väitekirja kaitsmata kunstiteaduste doktori kraadi. Mõlemad need kõrged nimetused oli Eisenstein oma loomingulise tööga küllaga ära teeninud.

S. Eisenstein oma kolleegide, tuntud nõukogude kineastide keskel. Vasakult: V. Pudovkin, M. Tšiaureli, J. Raizman, G. Vassiljev, S. Jutkevitš, M. Donskoi, A. Bek-Nazarov, E. Tisse, M. Romm, A. Dovženko, E. Dzigan.

«BEŽINI AAS»

Kuigi Eisenstein pidas õpetamist Kinoinstituudis peamiseks, ei kavatsenud ta loobuda filmide loomisest. 1934. aasta suvel alustab ta tööd stsenaariumiga «Moskva», kuid peab selle käsikirja jätma lõpule viimata. Samuti ei saa asja N. Zarhi näidendi «Moskva 2-ne» lavastamisest Revolutsiooniteatris. Seoses N. Zarhi ootamatu surmaga katkeb töö lavastuse kallal. Eisenstein kirjutab pedagoogilisest tööst vabal ajal artikleid, kohtub kultuuritegelastega, võtab osa nõukogude kirjanike I kongressi tööst. Kuid endiselt tunneb ta vajadust asuda laiahaardelise helifilmi loomisele, et realiseerida praktikas oma teoreetilisi seisukohti.

Endiselt paelus Eisensteini põllumajanduse kollektiviseerimise teema. 1930-ndate aastate esimesel poolel oli ilmne, et tegemist on kaugeit laiahaardelisema, sügavama ja keerukama sotsiaalse murranguga, kui seilalgu näis. Eisensteini huvitasid eelkõige kollektiviseerimisega seotud dramaatilised kollisioonid, milles ilmnes kahe erineva ellusuhtumise kokkupõrge ajaloolise arengu foonil.

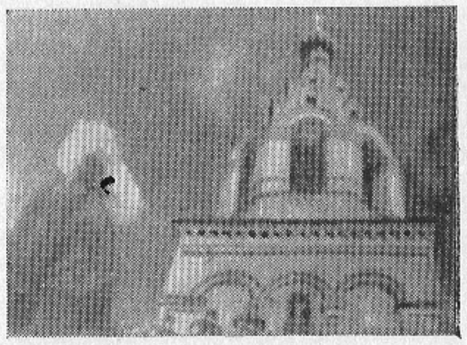
Tõuke asumaks taas selle teema juurde andis teade Põhja-Uraalides Gerassimovka külas 1932. a. septembris toimunud tragöödiast. Pioneer Pavlik Morozov jutustas külanõukogus oma isa ja temaga mestis olevate kulakute mahhinatsioonidest vilja ülejääkide varjamisel ning dokumentide võltsimisel. Kättemaksuks mõrvasid kulakud Pavliku koos noorema vennaga. See roim vapustas avalikkust, kutsudes esile üldise hukkamõistu. Pavlik Morozovi tragöödia kujunes kollektiviseerimisperioodile omase terava klassivõitluse sümboliks.

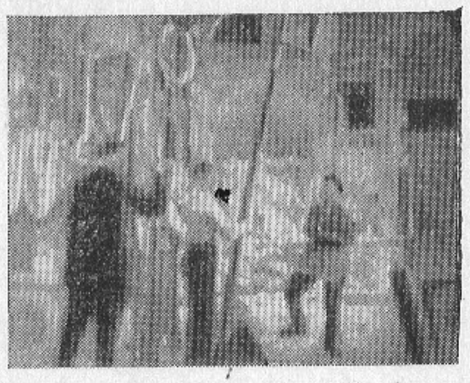
Lähtudes ÜLKNÜ Keskkomitee soovitusest, asus filmidramaturg Aleksandr Rževski kirjutama Pavlik Morozovi tragöödia motiividel kunstilise filmi stsenaariumi. Tegemist oli kogenud stsenaristiga, kes lähtus «emotsionaalse stsenaariumi» teooriast. «Emotsionaalsed stsenaariumid» ei pakkunud tulevase filmi üksikasjalist kirjeldust, jättes režissöörile küllaltki vabad käed. Oluliseks peeti režissöörile elamusliku laengu andmist, tema emotsionaalset nakatamist. Seepärast olid seda laadi stsenaariumid üleküllastatud ilukirjanduslike kujunditega, meenutades pigem vabavärsis poeeme kui mängufilmi kirjanduslikku lähtematerjali. Selge mõttearenduse ja läbimõeldud tegelaskujude puudumine raskendas filmimist, kuna ikka ja jälle tuli stsenaariumi ümber teha, sageli otse võtete käigus. Sergei Eisenstein oli «emotsionaalse stsenaariumi» veendunud pooldaja. Oli ju tema arvates režissöör filmi ainus autor, kes vastavalt oma äranägemisele tõlgib stsenaristi pakutud kirjanduslikud kujundid filmikeelde. Nüüd avanes Eisensteinil võimalus praktikas proovida sellise stsenaariumi otstarbekust.

Rževski tõi tulevase filmi tegevuse Uraalidest Kesk-Venemaale, Ivan Turgenevi «Küti kirjadest» tuntud paikadesse. Siit tulenes ka pealkiri — Bežini aasal käisid külalapsed öösiti õitsel. Põhiline vastuolu esitati religioossete vaadetega isa ja uue eluga kaasamineva poja ellusuhtu-

mise kokkupõrkena. Stsenaariumi kohaselt ei olnud isa ei kulak ega otsene nõukogude võimu vastane. Sellele vaatamata läheb ta koos kahjuritega süütama külanõukogu hoonet ja hävitama põldudel küpsevat vilja. Sellest teada saanud, jutustab poeg Stepjok kahjurite plaanist kolhoosi juhatusele. Edasi areneb sündmustik dünaamiliselt ja dramaatiliselt. Külanõukogu süütamise katse ei õnnestu. Süütajad põgenevad kirikusse, rahvas ründab kirikut, kahjurid vahistatakse ning viiakse konvoi all ära. Öösel tapavad kulakud valvurid ja põgenevad. Stepjoki isa leiab poja viljapõldude vahele püstitatud valvetornist, ja lähtudes Vana Testamendi patriarhaalsest kirjatähest, tapab oma lapse. Stepjok surub sõprade-pioneeride kätel varahommikul Bežini aasal, samal ajal kui põgenenud kahjurid võetakse taas kinni.

Asudes 1935. a. kevadel tööle selle filmi kallal, on Eisensteinil esialgu plaan teha film lastest ja täiskasvanutest lastele ja täiskasvanutele. Põhiline tegevusjoon jääks mõlemas variandis muutmata, küll aga kärbitaks laste variandis dialooge ja laiendataks hoogsa tegevusega episoode. Mõistes stsenaariumi ebakohti, asus Eisenstein seda ümber töötama, et saavutada suuremat eepilisust ja sügavust. Tegevus koondati kolme



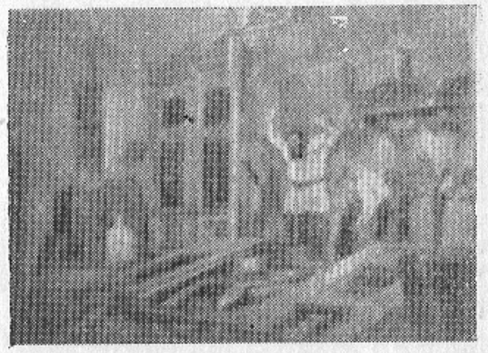


Kiriku rüüstamise episood filmist «Bežini aas». Kolhoosnikud muudavad klubiks kiriku, kuhu süütajad olid varju pugenud.

isöklisse. Proloogis hargneb dramaatiline konflikt perekondlikul tasandil: isa peksu tagajärjel sureb Stepjoki ema. Teises tsüklis laieneb konflikt ühiskondlikuks: Stepjok teatab kahjurite plaanidest, kulakud aresteeritakse kirikus ja rahvas muudab kiriku klubiks. Kolmas tsükkel annab Stepjoki surma kaudu Bežini aasal traagilise lõpplahenduse.

Filmimisel tuli ületada arvukalt raskusi. Sugugi kerge ei olnud leida Eisensteini kujutlusele vastavaid tegelasi. Tol ajal Riiklikus Kinoinstituudis õppiv ja Eisensteini käe all praktiseeriv ameeriklane Jey Leyda meenutas osaliste valimist: «Kaks korda nädalas, neli tundi järjest läheval viielliikmeliste gruppidena tema eest läbi inimesed, keda assistendid on nädala jooksul välja valinud. Massistseenidest osavõtjaid valiti peaaegu sama hoolikalt kui tekstiga tegelasi. Enam kui kahest tuhandest lapsest valisid assistendid välja kuussada. Eisenstein viis selle arvu kahesajani, ikkagi veel leidmata peaosalist. Assistendina töötav Alatseva (S. Eisensteini abikaasa — H. P.) saadeti otsima Leningradi, kuid Stjopkat ei leitud ka sealt.»[1]

[1] Эйзенштейн в воспоминаниях современников. Москва 1974, стр. 264.



Alles eelviimases rühmas nägi Eisenstein poissi, kes vastas ta kujutlusele. See oli matemaatikast huvituv 11-aastane rahulik Vitka Kartašov. Tavaline välimus ning flegmaatiline käitumine varjasid tema talenti, mida Eisenstein kohe läbi nägi. Vitka mängis talle usaldatud osa just nii, nagu režissöör soovis: avaras emotsionaalses diapasoonis, jäädes seejuures siiraks poisikeseks.

Filmimisega tehti algust 1935. aasta juuni keskel Aasovi mere kaldal laiuvas hiigelsovhoosis. Alustati tehniliselt kõige keerukamatest ja kõige rohkem statiste nõudvast viljakoristusele ruttavate inimeste episoodist, mis pidi kujunema filmi üheks kulminatsiooniks. Töö käis varavalgest hilisõhtuni. Grupp oli võtete graafikust tunduvalt ees.

Võtted pidid jätkuma Harkovi lähedal. Kuid ootamatult haigestus korraks Moskvasse lennanud režissöör ja ilma temata oli filmigrupp abitu. Kõige soodsam aeg filmimiseks jooksis tühja. Kui pooleldi paranenud Eisenstein jõudis taas filmigrupi juurde, algasid vihmad ja kahe nädalaga suudeti filmida vaid 20 ekraanisekundi tarvis.

Augusti lõpul suunduti Moskvasse. Linna servale «Mosfilmi» paviljonide lähedale oli filmi tarvis külvatud nisuväli, millel võeti kolm nädalat järjest öiseid stseene. Need olid väga külalisterohked ööd, sest filmimist kuulsa Eisensteini käe all kogunesid uudistama režissööri sõbrad ja tuttavad, filmistuudiote ametimehed ja režissöörid, Moskvas viibivad prantsuse kirjanikud ja inglise esteedid, saksa vasakpoolsed emigrandid, Ühendriikide turistid.

Siis aga haigestus Eisenstein rõugetesse, kusjuures see oli kahe aasta jooksul Moskvas ainus rõugejuhtum. Arvati, et režissöör sai selle külalistki haruldase nakkuse vanadelt ikoonidelt, mida ta isiklikult valis kiriku klubiks muutmise episoodi tarvis. Alles detsembrikuu lõpul oli Eisenstein sedavõrd tervenenud, et arstid lubasid tal jälle tööle asuda. Kuigi mahajäämus graafikust oli suur, loodeti siiski film lõpetada ettenähtud tähtajaks — 1936. a. mais.

Nädalad mööduvad palavikulises töös, tähtaeg läheneb. «Bežini aasa» kohale hakkavad kogunema administratiivse äikese ähvardavad pilved. Veel ei ole võtted lõpetatud, kõnelemata filmitud materjali lõplikust montaažist, kui Kinematograafia Peavalitsus nõuab filmitud materjali esitamist läbivaatamiseks. Läbivaatamisest saab tegelikult režissööri läbivõtmine. Meeleolud olid ilmselt Eisensteini vastu. Läbivaatusele järgnenud arutelul tunnistati filmitud materjal «formalistlikuks ning müstitsismist nakatatuks». Neil aastatel hoogu võtnud administreerimismeetodite kohaselt kirjutati üksipulgi ette, kuidas filmi «parandada»: muuta põhikontseptsiooni, loobuda ajaloolis-filosoofilisest mõtestatusest, näidata teravamalt külas toimuvat klassivõitlust, kujutada isa mitte kahjurite käsilasena, vaid kulaku endana, ning välja töötada optimistlik lõpp, nii et Stjopa jääks ellu.

Stsenaariumi viimistlemiseks kutsus Eisenstein appi tuntud kirjaniku I. Babeli. Tegelikult valmis täiesti uus stsenaarium, kus kulakust isa tapab poja omanikutunde ajendil. Vahetatakse näitlejaid, täpsustatakse olustikku. Uue stsenaariumi alusel algasid võtted 1936. a. augustis Odessas ja Jaltas ning kestsid järgmise aasta märtsikuuni, mil Kinematograafia

Peavalitsus andis käsu töö «Bežini aasa» filmimisel lõpetada. Eisenstein pidi otsustavale läbivaatusele esitama taas pooliku, lõpuni monteerimata filmi. Ilmselt seda taotletigi, sest aruteludel jäi kõlama seisukoht, et Eisensteini esimene helifilm olevat «formalismi ning ideelise küünismatuse ilmne näidis».

Nii tabas Sergei Eisensteini tema loomingulisel teel teine suur nurjumine, mis talle ja tema lähedastele inimestele näis algul tõelise katastroofina. Kaks aastat pingelist tööd oli jooksnud tühja. Eisensteinil hili kirjutada artikkel ««Bežini aasa» vigadest», mis algul avaldati ajakirjanduses, hiljem aga lülitati spetsiaalsesse kogumikku «Filmist «Bežini aas»».

Poolelijäänud «Bežini aasa» ainsa eksemplari saatus oli kurb. Suure Isamaasõja alguses kaevas Eisenstein plekk-karbid filmiga maasse «Mosfilmi» territooriumil. Arvatakse, et ühe õhurünnaku ajal langesid fašistide pommid just sellele kohale ja film hävis täielikult. Õnneks säilitasid monteerijad igast episoodist mõned kaadrid, millest osutus võimalikuks režiistsenaariumi alusel monteerida ja lasta 1967. aastal ekraanidele lühike fotofilm «Bežini aasast», mis annab ligilähedase ettekujutuse Eisensteini poolt kavandatust.

Olukorras, kus film ise pole säilinud, on raske öelda, milles tolleaegsel kriitikal oli õigus, milles laskis mööda. Üks on aga ilmne — filmi lõpetamata jätmise tõttu kaotas meie filmikunst omapärase ja huvitava teose. Eisensteini pärandi uurijad peavad just seda filmi Eisensteini loomingu küpse perioodi alguseks, kus hakkas ilmnema eepilise ja traagilis-psühholoogilise süntees ajaloo suurte teemade käsitlemises. Märgitakse ka seda, et Eisenstein õppis «Bežini aasa» filmimisel palju sellist, mida ta hiljem edukalt kasutas tunnustatud ajalooliste filmide «Aleksander Nevski» ja «Ivan Groznõi» juures.

«ALEKSANDER NEVSKI»

Kuigi «Bežini aasa» ebaõnnestumine mõjus Eisensteinile raskesti, ei võtnud ta märtripoosi ega eemaldunud kibestunult filmikunstist, vaid püüdis tekkinud ummikust tööga üle saada. 1937. aasta kevadel, kui Eisenstein viibis Kislovodskis sanatooriumis, pakkus «Mosfilmi» juhtkond talle mitmeid ajaloolise suurfilmi teemasid. Eisensteinile tundus kõige vastuvõetavamana Aleksander Nevski teema kirjanik P. Pavlenko käsitluses. Vastav stsenaarium kandis pealkirja «Russ».

Augustis langetas Eisenstein lõpliku otsuse Pavlenko käsikirja kasuks, mis sama aasta lõpul ilmus ajakirjas «Znamja». Ajaloolased andsid stsenaariumile küllaltki kõrge hinnangu, juhtides tähelepanu küll mõnedele ebatäpsustele. Eisensteini ei rahuldanud aga pealkiri. Pavlenko pakkus «Isand Suur Novgorod», Eisenstein ise «Jäälahing». Lõpuks jäädi peatuma «Aleksander Nevski» juurde.

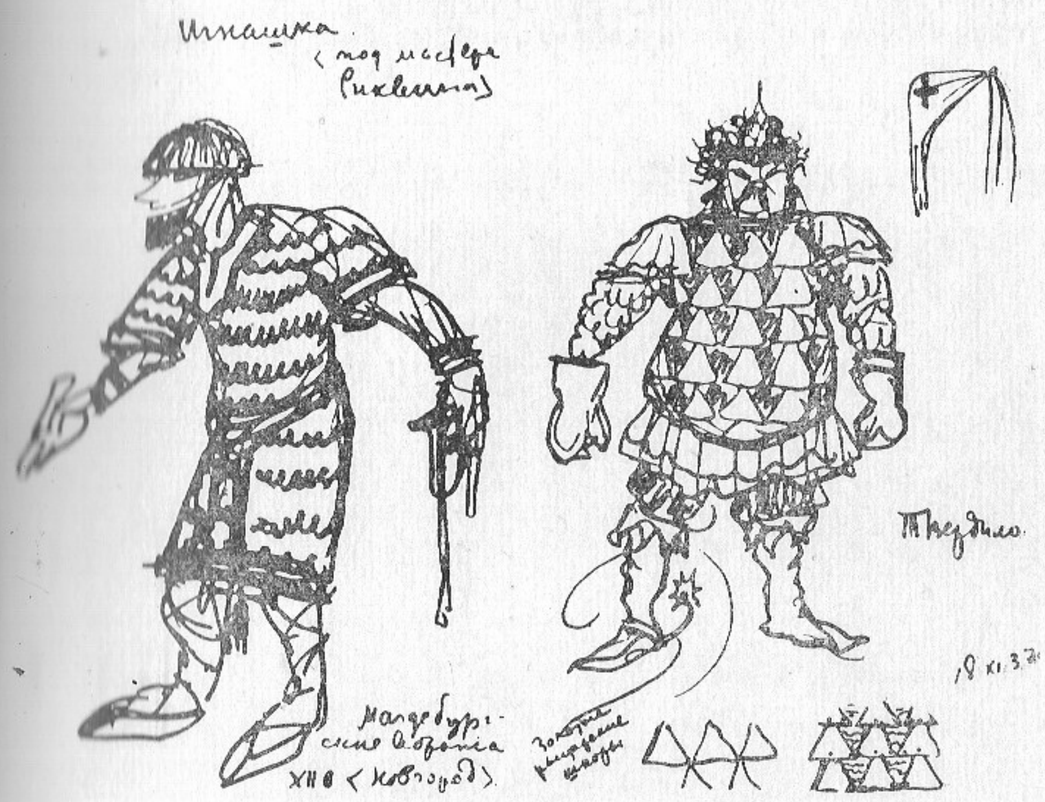
Enne filmimisele asumist tuli teha ulatuslikke eeltöid, eelkõige aga leida filmi põhiidee ja poliitiline kontseptsioon. «Lugedes vaheldumisi XIII sajandi kroonikaid ja tänaseid ajalehti, ei taju enam ajalist vahet, sest see verine õudus, mida XIII sajandil külvasid vallutajate rüütliordud, peaaegu ei erine sellest, mida tehakse tänapäeval Euroopas,» kirjutas Sergei Eisenstein.[1] Režissöör toonitas, et loodav film peab sisendama mehisust ja meelekindlust maailma rahvastes, kellele fašism näib sama võitmatuna, nagu XIII sajandil näisid võitmatutena rüütliordud. «Aleksander Nevski» põhiteema on patriotism ja agressioonile vastupanu.

Stsenaariumi viimistlemisel jäeti esialgu kavandatust mõndagi ära. Nii jäid välja filmi algusesse mõeldud stseenid Kuldhordis ja ka filmi lõpp — Aleksander Nevski hukkumine tagasiteel Kuldhordist 1263. aastal ning Dmitri Donskoi sümboolne võit Kulikovo lahingus. Režissöör süvenes tolleaegsetesse kroonikatesse ning ajaloolistesse monograafiatesse, käis koos stsenaristiga Novgorodis, Pihkvas ja Peipsi järvel, vaatles Vladimiri arhitektuuriansambleid, viibis Perejaslav-Zalesskis, kust leidis välisvõteteks sobivad kohad. Mitmeid probleeme tuli lahendada filmi esteetilise kontseptsiooni määratlemisel. Pavlenko ooperilibretot meenutav dramaturgia ja režissöörile harjumatu kauge minevik lisasid omakorda probleeme. Lahutas ju filmis kujutatavaid isikuid ja sündmusi nüüdisajast seitse sajandit. Kuidas tol ajal räägiti? Kuidas riietuti? Kuidas istuti ja astuti? Kuidas söödi ja joodi? Kas kujundada film rõhutatult arhailiselt, võttes eeskujuks tolleaegsed ikoonid ja kroonikad? Või hoopiski loobuda kauge mineviku eksootika rõhutamisest, kasutades stiliseerimist ning tänapäevast vene keelt? Ja lõpuks — kuidas kujutada ekraanil küllaltki vastuolulist peategelast: vaprat vürsti ja väepealikut, kes samaaegselt oli suurfeodaal, õigeusu kiriku poolt pühakuks kanoniseeritud valitseja?

[1] С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи. Москва 1956, стр. 390.

Eisenstein valis julged lakoonilised üldistused. Ta loobus Aleksander Nevski komplitseeritud psühholoogia avamise katsetest ja läks täiesti teadlikult võitlusele innustava plakatfilmi loomisele, kus vürst Aleksandrit näidatakse vaid ühes plaanis väejuhi, kangelase ja patrioodina. Selline teadlik lihtsustamine võimaldas eriti selgesti esile tuua filmi põhiideed, suurendada kunstiteose ideoloogilist ja agiteerivat mõju.

Eisensteini arvates tuli Aleksander Nevskile antud pühaku nimetust mõista kui omaaegset kõige kõrgemat tunnustust, sest tavalised lugupidamist väljendavad lisandid nagu «vapper», «uljas» või «tark» osutusid antud juhul vähesteks. Aleksander Nevski ei olnud mingi kirikutegelane, vaid kaugelenägev riigimees ja väepealik, kes taotles Vene maade ühendamist võitluseks välisvaenlastega. Siit tulenes rahva poolehoid ja lugupidamine, mida õigeusu kirik ruttas oma huvides kasutama. Sellise kontseptsiooni puhul kadus Aleksander Nevski kuju ümbritsev kahemõttelisuse vine ning ta ilmus ekraanile Nikolai Tšerkassovi poolt kehastatuna tõeliselt rahvalähedase, targa ja võiduka vürstina.

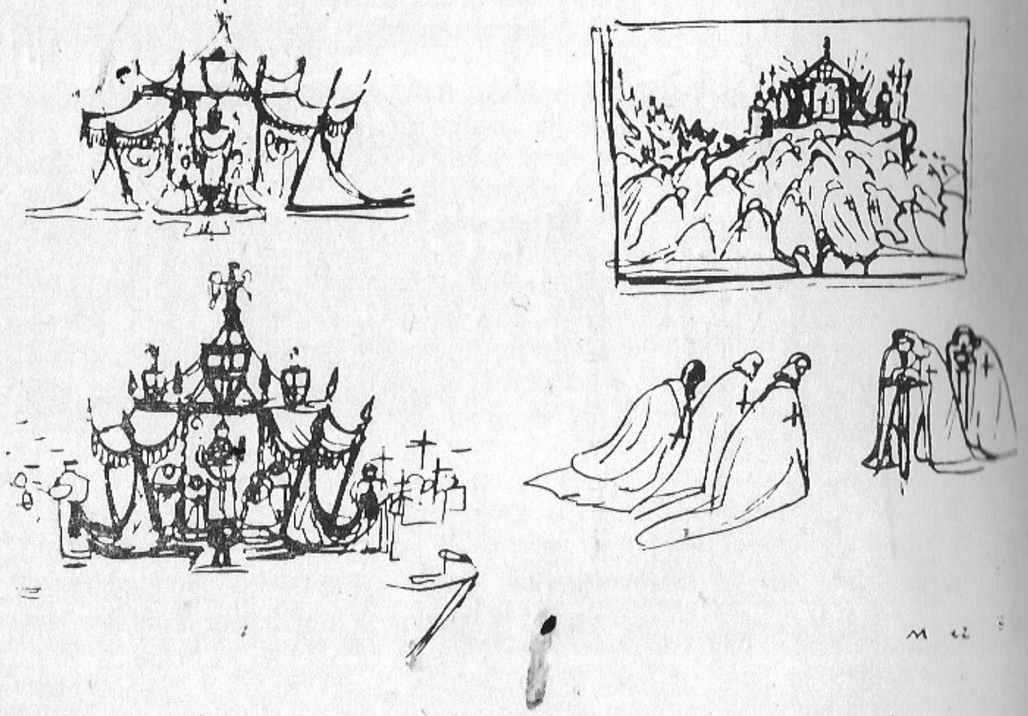


5. Eisenstein tegutses üheaegselt lavastajana ja kunstnikuna, kavandades isé tulevase filmi tegelaste kostüüme.

Omaette probleem oli — millal filmida? Toimus ju $^{2}/_{3}$ filmi tegevusest talvel. Meelitasid Peipsi jääväljade avarused, ehtsate talvevõtete võlu, millest E. Tisse kaamera teinuks kordumatu meistritöö. Kuid talvel on vähe päikesepaistelisi päevi, sompus ilmaga filmitust vaevalt midagi head välja tuleb. Pealegi kulunuks kogu 1938. aasta kevadtalv ainuüksi ettevalmistustele, mistõttu natuuris filmimine tulnuks aasta võrra edasi lükata. Üha pingelisemaks muutuv rahvusvaheline olukord aga nõudis filmimisega kiirustamist.

Sellistes tingimustes nõustus Eisenstein kollektiivi uue liikme, kaasrežissöör Dmitri Vassiljevi julge ettepanekuga: luua kunstlik talv ja filmida päikeseküllasel suvel. Vajaliku võtteplatsi tarvis raiuti «Mosfilmi» territooriumil maha kirsiaed, juuriti välja tüükad, pinnas tasandati, asfalteeriti ning muudeti kriidi, naftaliini ja vedela klaasi abil Peipsi järve Venemaa-poolseks kaldaks. Tehistalv õnnestus sedavõrd, et ei kutsunud kriitikutes ega ka publikus esile mingeid kaksipidi arvamusi. Pealegi ei olnud Eisensteini eesmärgiks kujutada 1242. aasta kevadtalve, vaid selle talve lõpul toimunud lahingut. Talvelt võeti ainult kõige olulisem — valguse ja varju vahekord, pimestavalt hele pinnas tunduvalt tumedama taeva foonil.

Kuigi Pihkva ja Novgorodi tähtsamad kirikud olid säilinud ja nende foonil filmimine oli täiesti võimalik, eelistas Eisenstein dekoratsioone,



Filmi ettevalmistamisel visandas Eisenstein tähtsamaid episoode. Nii kujutas režissöör paberil . . .

700 aasta jooksul olid kiviehitised vajunud vähemalt 2—3 meetrit maasse, mistõttu nad jätsid küllaltki raskepärase mulje. Dekoratsioonides mõjusid kirikud hoopiski kõrgemate ja esinduslikumatena, sulades hästi ühte filmi stiliseeritud laadiga.

Võtted algasid 5. juunil 1938 südasuvises päikeselõõsas. See rõõmustas operaatoreid ja pani kiruma talveriietuses osalisi. Eisensteinile endale kulus marjaks ära Mehhikost kaasatoodud troopikakiiver, mida ta kandis võtteplatsil liikudes.

Filmimiseks oli ette nähtud täpselt viis kuud. Eisenstein tunnistas hiljem, et kuni viimase võttepäevani elas ta paradoksaalse mõttega: «On võimatu lõpetada film 7. novembriks, kuid ometi ta lõpetatakse.»

Operatiivsus oli igati kiiduväärt, kuid paraku nõudis kiirustamine paljuski loobumist. Ajapuudusel tuli loobuda katsetustest heli ja pildirea ühendamisel. Samuti ei saadud küllaldaselt viimistleda Jäälahingu pikaksveninud episoodi, mida Eisensteini arvates tulnuks suurema mõjuvuse nimel mõningal määral kärpida. Ka ei rahuldanud režissööri montaaži rütm. Vajalike korrektiivide tegemiseks ei jäänud paraku enam aega. 25. novembril 1938 toimus «Aleksander Nevski» ühiskondlik läbivaatus ja 1. detsembril ilmus film juba kinoekraanidele. Veel enne seda oli Eisensteinile ühel ööl helistatud ja teatatud, et Stalin soovib isikli-

Ja nii filmilindil Jäälahingu eel palvetavaid rüütleid.

kult uue filmiga tutvuda. Film saadeti viivitamatult antud aadressil ja mõni aeg hiljem õnnitleti Eisensteini telefoni teel: «Aleksander Nevski» oli Stalinile meeldinud. Stalinile näidatud variant ei olnud Eisensteini arvates veel lõpetatud film. Selles puudus näiteks Novgorodis Volhovi sillal toimunud kähmluse episood, mis oli küll filmitud, kuid veel monteerimata. Režissööri taotlus lülitada see episood hiljem filmi lõikali tagasi.

Pärast pikemat vaheaega toob «Aleksander Nevski» Eisensteinile jälle laialdase tunnustuse. Üle kogu Nõukogudemaa jookseb film pidevalt täissaalidele. 1. veebruaril 1939 antakse Sergei Eisensteinile Lenini orden, teenete eest nõukogude filmikunsti arendamisel ning 23. märtsil samal aastal kunstiteaduste doktori kraad. Kaks aastat hiljem saab Eisenstein filmi «Aleksander Nevski» eest 1. järgu riikliku preemia.

«Aleksander Nevski» kujunes Eisensteinile uudseks veel kahes aspektis: töös näitlejatega ja töös heliloojaga. Suurepärane näitleja Nikolai Tšerkassov lõi nimiosas režissööri kavatsustele vastava vürsti-kangelase kuju. Eisensteinil õnnestus ühendada mitme erineva suunaga näitlejaid filmi teiste komponentidega. See nõudis osalistelt suuri pingutusi, kuid režissööri entusiasm ja ammendamatu energia innustasid näitlejaidki kõike välja panema ühise eesmärgi nimel. Eisenstein oli filmimise ajal kõi-

Troopikakiiver ja tumedad prillid kaitsesid S. Eisensteini suvise päikeselõõsa eest «Aleksander Nevski» filmimisel.

gega kursis, nõudlik, reibas, kui vaja leebe, kui vaja irooniline. Ta lausa põles loomingulises palangus, nii et kolleegidel tekkis kartus, kas kollektiivi juhi tervis peab sellele kestvale pingele vastu.

«Aleksander Nevski» lükkas ümber Eisensteini vastaste väited, kes kinnitasid, et ta ei oskavat töötada näitlejatega, et muserdatuna eelmistest ebaõnnestumistest põgenes minevikku seepärast, et on aru saanud oma võimetusest kujutada kaasaega. Nii avalikkus kui ka kriitika andsid Eisensteini uuele filmile üksmeelselt kiitva hinnangu. Eriti rõhutati filmikunsti kõigi komponentide oskuslikku ja mõjuvat ühendamist. Juhiti tähelepanu asjaolule, et vastasleeri kujutamisel kasutas Eisenstein talle omast täpsaži meetodit. Rüütlite juures hämmastasid lakooniliselt väljendusrikkad suured plaanid, seda ka siis, kui nägude asemel ilmusid ekraanile allalastud näokatetega kiivrid, silmaavad meenutamas Guderiani tankide laskepilusid.

Väga viljakaks kujunes Eisensteini koostöö heliloojа Sergei Prokofjeviga, keda režissöör nimetas «maagiks või võluriks». Prokofjev sulas lühikese ajaga ühte filmigrupiga, tabas lennult filmi põhiidee ning režissööri taotlused ja komponeeris sellele vastava muusika. Esialgu taheti kasutada XIII sajandi originaalmuusikat, kuid sellest tuli loobuda — XX sajandi inimeste kõrvadele kõlas see harjumatu ning väheilmekana. Sergei Prokofjevil õnnestus luua selline muusika, mis vastas vaataja kujutlusele XIII sajandist, seda nii heroilises kui ka traagilises plaanis.

Prokofjevi muusika ja Tisse operaatoritöö aitasid suurel määral kaasa filmi kulminatsiooni — Jäälahingu õnnestumisele. See 37 minutit kestev lahingustseen oli ja on üldse kogu maailma filmikunstis üks dünaamilisemaid ja haaravamaid lahingupilte. Järjest kiirenev montaažitempo, plaanide järsk vaheldumine, peaosaliste ilmekad portreed — kõik see kutsus vaatajates esile psüühilise pinge pideva kasvu. Lahingu kõige otsustavamal hetkel asendus muusika naturaalse müraga — relvade tärin, hüüded, karjatused, mis märkamatult sulasid jälle ühte muusikaga. Saudrüütlite lüüasaamise stseen kutsus vaatajais esile tõelise katarsise, vabastades nad eelnenud painavast pingest, mida vaid mõningal määral oli leevendanud detailides välgatanud rahvalik huumor.

Edu innustab Eisensteini uue jõuga tööle. Pärast «Aleksander Nevski» valmimist hakkab ta kavandama filmi «Perekop», mille peakangelaseks pidi saama silmapaistev Kodusõja väepealik Mihhail Frunze. Paraku muutusid tol ajal «Mosfilmi» plaanid õige kiiresti, kusjuures režissööride soove arvestati õige vähe. Nii jäi seegi kava ainult heaks sooviks.

Koos operaator Eduard Tissega teeb Eisenstein ettevalmistusi, et realiseerida P. Pavlenko stsenaariumi Fergana kanalist. Režissöör ja operaator sõidavad tulevase filmi tegevuspaikadesse Kesk-Aasias. 1939. a. augustis algavad «Suure Fergana kanali» proovivõtted. Need aga lõpetatakse peagi, sest selgub, et stsenaariumi ei kinnitata. Eisensteinilt nõutakse loobumist ulatuslikust ajaloolisest sissejuhatusest, kus näidatakse Tamerlani vägede laastamistööd, mis hävitas Kesk-Aasia õitsva majan-

duse ning omapärase kultuuri. Eisenstein pole sellise kärpega nõus ja stsenaarium tuleb panna kalevi alla.
Ka kolmandast Eisensteini huvitanud filmist ei saa asja. Nimelt kavatseb režissöör ulatuslikku eksperimenti värvi valdkonnas. «Mosfilmi» juhtkond soovitas kasutada kallist värvilinti filmi loomiseks Giordano Brunost. Kirevad kostüümid ja finaali kuuluv tuleriit näisid pakkuvat efektseid võimalusi. Eisenstein on aga vastu. Ta ei taha korrata juba tuntud moodust: helifilmi ilmudes hakati viivitamatult tegema filme tuntud heliloojatest, värvifilmi ilmudes jõudis järjekord kuulsate maalikunstnike kätte. Eisensteini huvitavad värvi kasutamise keerukamad seaduspärasused ja seepärast plaanitseb ta värvifilmi Aleksandr Puškinist. Tehnilised raskused on aga sedavõrd suured, et ideest kaugemale ei jõuta.
1940. aastal pöördub kunagine «teatri hävitaja» taas lavastajana teatrisse. Nimelt tehakse talle ettepanek tuua NSV Liidu Suures Teatris lavale Richard Wagneri ooper «Valküürid».
Seoses Wagneri ooperi lavastamisega tekib Eisensteinil küllaltki komplitseeritud situatsioon. Temalt oodati pidulikku paraadlavastust, mis vastaks äsja sõlmitud Nõukogude—Saksa mittekallaletungilepingu diplomaatilisele vaimule. Kuigi Eisenstein austas Wagnerit kui heliloojat, ei olnud talle ooperis pakutav teutooni kangelaste paraad ideeliselt vastuvõetav, seda enam, et samal ajal alistasid saksa fašistid üha uusi Euroopa maid ja rahvaid. Kuid lavastada tuli ja Eisenstein püüab siingi eksperimenteerida, et murda ooperilavastustele nii omaseks saanud staatikat,

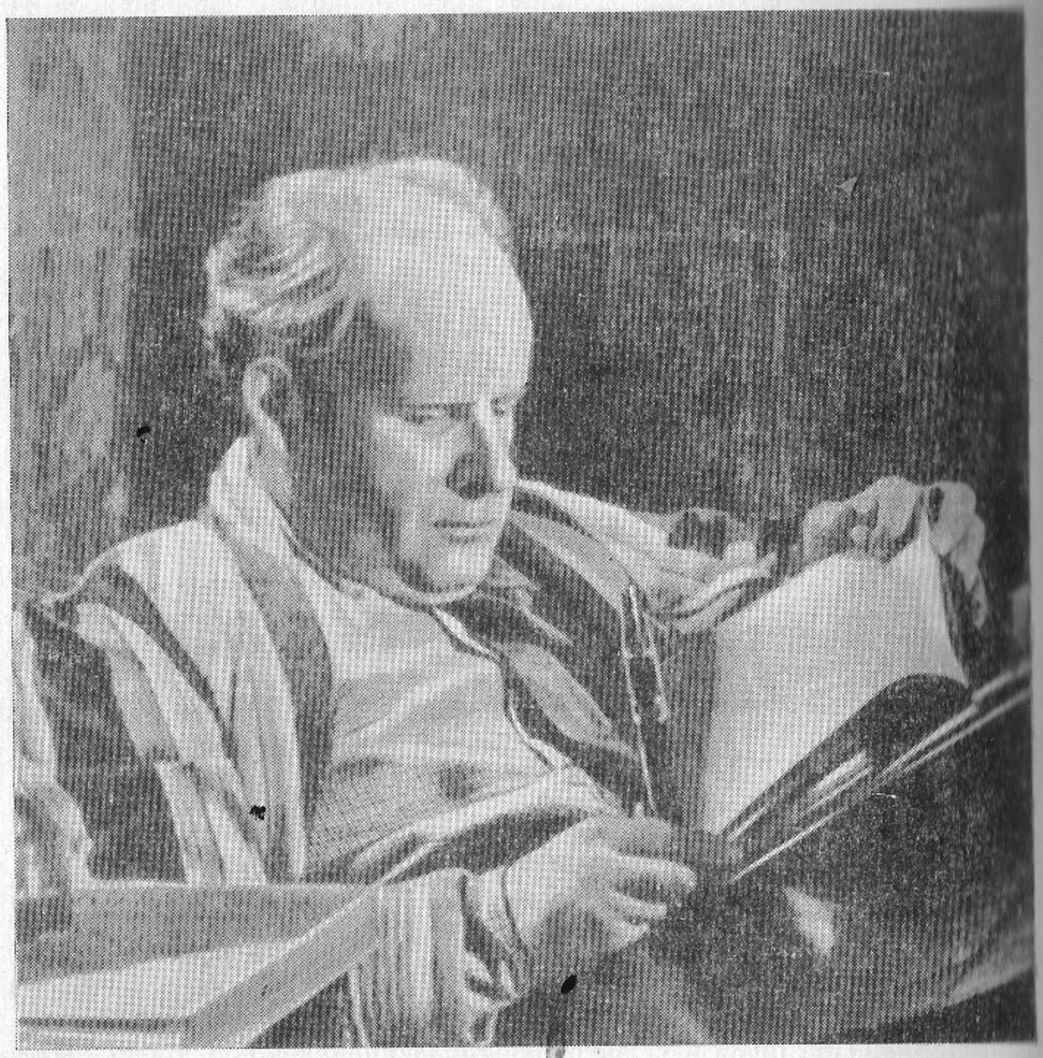
«Valküüride» proovil 1940. aastal.

kus näitlejate tegevus piirdus aariate mahalaulmisega lavaplatvormidelt. Eisenstein oskab mängima panna Suure Teatri kogu hiiglasliku lava, kuhu arvatud isegi kulissid.
«Valküürid» esietendus 21. novembril 1940. Erilist menu ooperil ei olnud ja seda mängiti vaid paar korda.
See lavastus jääb Eisensteini ainsaks katsetuseks muusikateatris. Suure Isamaasõja ajal nõustub ta küll põhimõtteliselt Sergei Prokofjevi uue ooperi «Sõda ja rahu» lavastajaks hakkama, kuid «Ivan Groznõi» filmimine nõuab endale kogu energia ja tähelepanu ning Eisenstein ei jõua Prokofjevi ooperi lavastamise eeltöödest kaugemale.

«IVAN GROZNÕI»

1940. aasta oktoobris nimetati Sergei Eisenstein Nõukogudemaa suurima filmistuudio «Mosfilmi» kunstiliseks juhiks. Kuu aega varem oli ta alustanud tööd kirjandusliku stsenaariumiga, mis pidi saama aluseks suurele ajaloolisele filmile vastuolulisest tsaarist Ivan Groznõist. Oli ju Ivan IV väljapaistev, kuid samal ajal despootlik ning seatud eesmärgi saavutamiseks vahendeid mitte valiv riigimees, kes pidas halastamatut võitlust isevalitsuse tõeliste ning näiliste vaenlastega, kasutades selleks salamõrvu, julmi piinamisi ja oma poliitiliste vastaste vara, hävitades mõttetult talupoegi. Eisenstein töötas selle stsenaariumi tarvis läbi suurel hulgal kroonikaid, folkloori, kaasaegsete mälestusi, ajaloolisi uurimusi, pildimaterjali. Ajapikku võttis ilmet Eisensteini kõige hoolikamalt koostatud filmistsenaarium, milles põimus kaks põhilist teemat: ajaloolis-poliitiline (isevalitsuse kehtestamine Venemaal) ja psühholoogiline (Ivan IV siseheitlused). Isevalitsuse kehtestamise ajaloolise paratamatuse kujutamine vaheldus umbusu ja kahtlustuste lämmatavas ringis heitleva valitseja teemaga.
Suure Isamaasõja puhkemine pidurdas tunduvalt tööd stsenaariumiga. Eisenstein püüdis tõelise patrioodina anda omapoolse panuse võitluses vihatud vaenlasega. Ta võttis esimestel sõjakuudel aktiivselt osa sõjateemaatiliste lühifilmide kogumike koostamisest ja väljaandmisest.
14. oktoobril 1941 evakueerus Eisenstein koos «Mosfilmiga» kaugesse Alma-Atasse. Raske südamega lahkus režissöör kodusest Moskvast, kuhu jäi maha tema peamine töövahend — rikkalik raamatukogu, kahe aastakümne jooksul kogunenud käsikirjad ning ainus eksemplar lõpetamata «Bežini aasast».
1941. a. detsembris valmis Alma-Atas «Ivan Groznõi» kirjanduslik stsenaarium. Järgmise aasta kogu esimese poole töötas Eisenstein režissööristsenaariumi kallal, mis sama aasta septembris kinnitati. Veel kulub ligemale pool aastat pingsat organiseerimistööd, enne kui Alma-Atas saadi võtteid alustada. See toimus ööl vastu 22. aprilli 1943. Filmida

lubati üksnes kella 6-st õhtul kuni kella 8-ni hommikul, sest päeval läks kogu napp elektrienergia tööstuse tarbeks.
Suuri raskusi tuli ületada vajalike materjalide ning rekvisiitide hankimisel. Kuna kusagilt ei olnud võimalik saada kulisside tegemiseks vajalikku vineeri, siis asendati vineeritahvlid okstest punutud kergete mattidega, mille pealispinnale anti vajalik faktuur.
Eisensteini jaoks ei olnud selle filmi tegemisel pisiasju. Ta nõudis, et iga kaadrisse sattuv ese või detail olgu ehtne, mitte surrogaat. Selle nõude täitmine oli väga raske. Sõjaaegne Alma-Ata oli evakueeritutega üleasustatud. Inimesed elasid karmi kontinentaalse talve tingimustes, kus



Sergei Eisenstein Alma-Atas 1943. a.

«Ivan Groznõi» I seeria filmimisel Alma-Atas.
S. Eisenstein ja V. Pudovkin proovil.

vähegi võimalik. Sõja alguses poolelijäänud ehituste vundamendid muudeti kuidagi soojapidavaks ja sinnagi pandi evakueerituid elama. Sellele vaatamata oskas Eisenstein filmimisele kutsutud näitlejatele muretseda Alma-Atas vastuvõetava eluaseme.

Nii mõnigi kord aitas olukorrast välja režissööri leidlikkus. Alatoitlusest kõhnunud meesnäitlejatel ning statistidel ei olnud sellist väljanägemist, mis oleks meenutanud XVI sajandi turskeid sõdalasi. Eisensteini korraldusel õmblesid filmistuudio rätsepad vajalikud lihased vatist ja kinnitasid need kosüümide alla, nii et vaataja ei märganud midagi. Kui massistseenidesse ei jätkunud mehi, pöördus Eisenstein kohaliku garnisoni juhtkonna poole ja saavutas, et XVI sajandi munki saadeti asendama noored punaarmeelased.

Tõsiseid probleeme oli kostüümide ja grimmiga. Tol ajal 40-aastasele Nikolai Tšerkassovile valmistati erinevas vanuses Ivan Groznõi kujutamiseks kokku 16 grimmi ja 14 parukat, mille sobitamine näitleja näole nõudis palju aega ja ka füüsilise valu talumist.

Evakueeritud filmistuudiotest moodustatud «Ühinenud Filmistuudio» kasutusse anti Alma-Ata kõige suurem kultuurimaja, mille kõrval asus väike aed. Eisenstein armastas viibida aias öiste võtete vaheaegadel,

Filmitakse episoodi «Ivan Anastassia kirstu juures».

juureldes võimalike lavastuslike variantide üle. Tavaliselt olid lahendused juba olemas ja grupi töö ei jäänud režissööri otsingute taha seisma.

Kõrvalseisjatel oli raske aimata, mis tol ajal toimus tegelikult Eisensteini pinges. Meenutatakse tema innustavat optimismi, oskust mobiliseerida kollektiivi kõigi raskuste ületamisele. Ometi on põhjust arvata, et Eisenstein töötas oma füüsiliste võimete piiril, hoidmaks eemal mõtteid eelmistel aastatel poolelijäänud filmidest. Sest hiljem, juba tõvevoodis, kirjutas ta Alma-Ata perioodi kohta:

«Tõenäoliselt oli see kõige kohutavam sügis minu elus.

Kui mitte arvesse võtta kaht katastroofi:

«Mehhiko» hukkumist

ja «Bežini aasa» tragöödiat.

Aeg parandab kõik haavad...

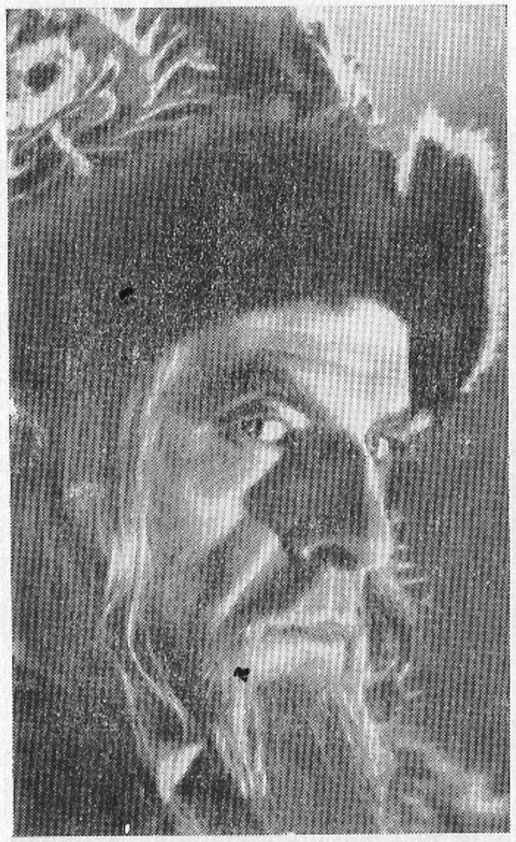
Kummaline — Alma-Atas viibitud aeg ei teinud hinnaalandust.

Väljaspool (väheseid!) kitsalt loomingulisi rahuldushetki töös «Groznõiga» on siin kõik vastik.»[1]

[1] Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Том 1. Москва 1964, стр. 468.

Episood «Ivan Anastassia kirstu juures».

«Ivan Groznõi» filmimine kestis enam kui aasta — 1943. aasta aprillist 1944. aasta juunini. Asunud esimest seeriat monteerima, otsustas Eisenstein muuta kaheseerialisena kavandatud filmi kolmeseerialiseks. Sel eesmärgil tegi ta esimeses seerias mitmeid kärpeid. Välja jäi kogu materjal, mis ei aidanud avada selle osa põhiideed — Ivan IV võitlust tugeva tsaarivõimu eest. Selletõttu vähenes Ivan IV ekraanikuju komplitseeritus ja tsaar hakkas ikka enam meenutama Eisensteini eelmise ajaloolise filmi nimikangelast, seda enam, et ka nimiosalisi kujutav näitleja oli sama. Kuid «Aleksander Nevski» oli juba kunstikavatsuslikult ühetasaniline plakatfilm, vürst ise «patriotismiideede ruupor». «Ivan Groznõid» kavandas Eisenstein aga hoopis komplitseeritumana.
Režissöör ümbritses tsaari osalt reaalsete, osalt väljamõeldud inimestega, ühendades teinekord ühte filmikujusse mitme ajaloolise isiku jooni. Selleks et Ivan Groznõi tegevuse positiivsed küljed eriti selgesti esile tõuseksid, kujutati tsaari filmi I seerias tublisti idealiseerituna, põhiliselt välisvõtete helges tonaalsuses (operaator Eduard Tisse). Ivanile vastandatud võimuablast Jefrosinja Staritskajat ning teda toetavaid bojaare näidati seevastu lausa füüsiliselt rõhuvate raskete ja madalate valvide foonil (paviljonivõtted tegi meisterlikult operaator Andrei Moskvin).
1944. aasta viimastel kuudel jõuti paviljonivõtetega lõpule ja I seeria läks ekraanidele 1945. aasta alguses, pälvides nii asjatundliku kriitika kui ka laia vaatajaskonna üksmeelse tunnustuse.
Pärast Suure Isamaasõja lõppu jätkus töö «Bojaaride vandenõu» alapealkirja kandva II seeriaga juba Moskvas, kus tingimused filmimiseks olid võrratult paremad kui Alma-Atas. Nüüd tõusid aga esiplaanile raskused filmi ajaloolis-poliitilise kontseptsiooni määratlemisel. Oli ju üldiselt teada, et Stalin hindas Ivan Groznõid kui «suurt ja tarka valitsejat» Venemaa troonil ning ootas kineastidelt tema tegevuse jäägitut õigustamist ning ilustamist. Eisensteinile polnud selline lähenemine aga vastuvõetav — põhjalikud uurimised XVI sajandi materjalides olid teda veennud Ivan IV tegevuse keerukas vastuolulisuses.
Filmi II seeria käsitleb tsaari võitlust bojaaridega. Rahvas ja massistseenid puudusid — need pidid jääma Liivi sõjale ja Novgorodi rüüstamisele pühendatud III seeriasse. Seetõttu jäi tsaari kuju ilma selge ajaloolise perspektiivita: ei olnud selge, kelle eest ja mille nimel peab tsaar halastamatut ja julma võitlust bojaaridega. Esiplaanile tõusevad Ivani



Ivan Groznõi kujutamiseks valmistati nimiosalisele Nikolai Tšerkassovile kokku 16 grimmi ja 14 parukat.

Nikolai Tšerkassovi grimm ja miimika vastasid täpselt režissööri kujutlustele.

Võimuahne Jefrosinja Staritskaja (S. Birman) oma troonitaotlejast poja Vladimiriga (P. Kadotšnikov).

Sergei Eisenstein 1944. a.

haiglane umbusk, julmus ja vaimne tasakaalutus. Ikka tähtsama koha omandavad õukonna intriigid. Väga efektselt lahendab Eisenstein spritšnikute peo episoodi, kus ta esmakordselt eksperimenteerib värvidega. Punaste ja mustade toonide julge põimimine koos erakordse dünaamikaga annavad kunstiliselt suurepärase tulemuse.

Eisenstein ise kardab, et II seeria võib saada terava kriitika osaliseks. Liiga avalikult on ta ignoreerinud ülistavaid seisukohti Ivan IV tegevuse hindamisel.

Nii ka toimus. «Bojaaride vandenõu» põhikontseptsioon ja koos sellega kogu film oli vastuvõetamatu. Taheti ju tsaaris näha tugeva riikluse ideed kandvat idealiseeritud sümbolit, mitte aga vastuolulise psüühikaga konkreetset ajaloolist isikut. Filmis näidatud Ivan IV kõhklusi ja kannatusi nimetati režissööri küündimatusest tingitud kunstilisteks vigadeks. «Bojaaride vandenõu» ei lubatud ekraanidele, vaid nõuti kogu filmi põhjalikku ümbertegemist. Õnneks jäi negatiivmaterjal alles ning aastat 10 hiljem tuli II seeria siiski ekraanidele. Tõsi küll, täielikult lõpetamata, kuid siiski ilmeka tõendina Sergei Eisensteini suurest meisterlikkusest. Seda nimetati šeikspiirlikuks filmiks, sest sedasama, mida suur inglise dramaturg andis edasi kunstilise sõna vahendusel, tegi Eisenstein filmikunstile omaste vahenditega.

VIIMASED ELUAASTAD

Viiekümneaastane mees on täies elu- ja loomejõus. Ka järgmised paarkümmend aastat ei tarvitse veel kaasa tuua vanaduspuhkusele minekut. Eriti siis, kui inimene töötab tulemusrikkalt oma meelisalal.

Kaasasündinud südamerikke all kannatav Sergei Eisenstein elas 50 aastat ja 19 päeva. Ta suri oma loominguliste võimete tipul 11. veebruaril 1948. aastal.

Saatuslikuks kujunes 1946. aasta algus.

26. jaanuaril autasustatakse Sergei Eisensteini teistkordselt I järgu riikliku preemiaga. Sedapuhku «Ivan Groznõi» I seeria eest. 2. veebruari õhtul viibib Eisenstein värskete laureaatide auks korraldatud vastuvõtul. Ta on heas tujus, juhib õhtut, viskab nalja, teravmeelitseb, tantsib groteskset «indiaanlaste tantsu». Ja variseb kokku otse tantsu ajal, oma partneri, tuntud filminäitlejanna, samuti äsjase laureaadi Veera Maretskaja käte vahel.

Kremli haigla arstid konstateerivad raskekujulist infarkti.

Algavad pikad haiglakuud. Voodirežiim. Sunnitud tegevusetus. Algul see isegi meeldib Eisensteinile: ometi kord saab põhjalikult järele mõelda enda ja elu üle. Meenutused läbitud eluteest. Alaline kiirustamine, rutt, rahmeldamine. Et mitte hiljaks jääda, et õigeks ajaks jõuda. Rahulolematus — liialt rabeldud, vähe süvenetud. Just sügavu-

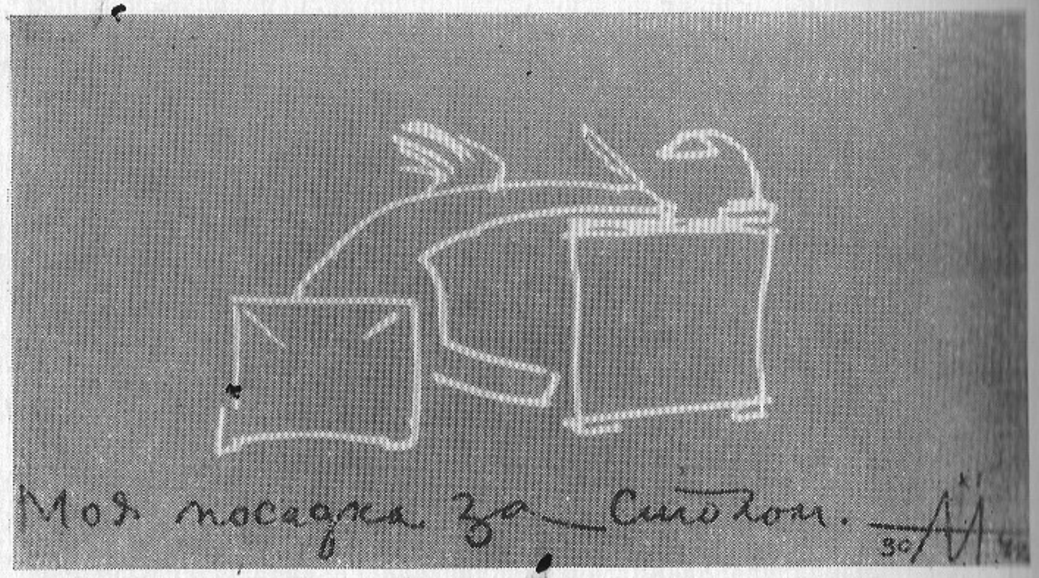
sest tundub jäävat vajaka. Värvikad meenutuspildid kaugest lapsepõlvest.
Haigevoodis lamav režissöör loodab, et «Groznõi» komplitseeritud II seeria võetakse niisama hästi vastu kui esimenegi. Selles lootuses ta elab. Arstid keelavad külastajatel rääkida Eisensteinile filmi keelamisest — kardetakse uut atakki.
Ajapikku hakkab lamamine tüütama. Energiat jääb üle, tegevuskihk nõuab oma. Sõprade soovitusel hakkab Eisenstein paberile panema autobiograafilisi märkmeid. Killud hilisema süstemaatilise eluloo tarvis. Fenomenaalne mälu aitab täpselt taastada minevikku. Eluloo koostamiseni Eisenstein paraku ei jõua. Kuid lakoonilises stiilis kirjapandud üllatavalt siirad märkmed on olemas. «Valitud teoste» I köites võtavad need enda alla enam kui 300 suures formaadis lehekülge.
Pärast haiglat mõned nädalad sanatooriumis. Siis järelravi kodus. Endiselt lebamine — ainult et nüüd on ümberringi hindamatud rikkused: tuhanded käsikirjad ja raamatud, sajad suveniirid, meenutamaks veerand sajandi pikkust loomingulist teed.
Eisenstein on kiindunud kunsti. Tema kolmetoaline korter suure maja neljandal korrusel Moskva äärelinnas, otse linna ja oblasti piiril, «Mosfilmi» stuudiote kõrval meenutab külalistele eksootilist muuseumi. Seintel mehhiko vaibad ja Charlie Chaplini portree autogrammiga. Riiulitel vanad lühtrid, puidust pühakud, Buddha kujud. Ei mingit rõhutatud esinduslikkust. Ei kallist portselani ega õlimaale. Kui rikkalik raamatukogu maha arvata, siis elas Eisenstein tagasihoidlikult, isegi kehvalt.
Paranev Eisenstein töötab kodus. Kirjutuslaud on kaetud paberitega: loengute stenogrammid, artiklite käsikirjad, üliõpilaste tööd, «Mosfilmi» stsenaariumid, ametlik kirjavahetus NSV Liidu Teaduste Akadeemia Kunstide Instituudi juurde filmiajaloo sektori loomise asjus. Just viimatimainitu nõuab Eisensteinilt palju hoolt ja energiat. Ta kirjutab seletuskirju, sõidab mööda asutusi. Naerusui jutustab sõpradele, kuidas juhtiv akadeemik, tuntud kunstnik ja kunstiajaloolane Igor Grabar võttis temalt aumehe ausõna selle kohta, et film on tõepoolest tõeline kunst, millega Teaduste Akadeemial sobib tegelema hakata. Alles pärast pühaliku kinnituse saamist nõustus akadeemik Grabar avama arhitektuuri-, muusika-, teatri- ja kujutava kunsti sektori kõrval ka filmisektori.
Uus sektor luuakse 1947. a. oktoobris ja selle juhatajaks saab kunstiteaduste doktor Sergei Eisenstein, tema kaastöölisteks tol ajal veel üksikud teadusliku kraadiga kineastid. Kokku neli inimest. Ees seisab aga hiiglaslik töö — mitmeköitelise nõukogude filmikunsti ajaloo koostamine. Eisensteinil on siingi lennukad plaanid. Esialgu plaanitsetakse 5-köitelist väljaannet, peagi räägitakse juba 7—8 köitest, mis hõlmaksid filmikunsti XX sajandi algusest kuni Suure Isamaasõja järgse perioodini ja vaatleksid selle arengut orgaanilises seoses teiste kunstide arenguga.
Loomulikult ei tulda oma jõududega toime — on tarvis kaasautoreid. Eisenstein julgustab kolleege: küllap leidub kaasalööjaid, kui vaid ise algust teeme. Eeskujuks teistele kirjutab ta artikli «Kolmkümmend aas-

tat nõukogude kinematograafiat ja vene kultuuri traditsioonid.» Innustab teatri- ja kunstiajaloolasi kaasa töötama. Ta teeb seda kõike haigena, raskelt hingeldades treppidest tõusmisel, kätt streikival südamel hoides.
Ikka sagedamini räägib surma paratamatusest. Kuid teeb seda irooniliselt, millega ollakse harjunud.
1948. aasta jaanuari lõpul tähistatakse Sergei Eisensteini 50. sünnipäeva.
4. veebruaril arutatakse sektori koosolekul seitsmeköitelise nõukogude filmiajaloo üksikasjalist kava, mida Eisensteinil tuleb lähemal ajal tutvustada instituudi teaduslikule nõukogule. Järgmine koosolek määratakse 11. veebruarile.
See jääb ära. Ööl vastu 11. veebruari 1948 sureb oma töölaua taga Sergei Eisenstein. Poolelt sõnalt katkeb värvifilmi teoreetilistele probleemidele pühendatud artikkel. Ootamatult murdunud reale on kirjutatud: «Siin tekkis südamekramp.» Lisatud on nooleke ja sõnad: «Vaata tema jälge käekirjas.» Lehekülje allservas Eisensteini viimased sõnad: «Мать-Родина.»
Alumisel korrusel elas filmikriitik Ilja Vaisfeld. Oli kokku lepitud, et kui Eisensteini tabab jälle infarkt, klopib tema majapidajanna tädi Paša raudpoldiga vastu radiaatorit. Selleks lebas radiaatori all mutrivõti. Klopitigi. Kui naabrid kohale jõudsid, oli juba hilja. Eisenstein lamas liikumatult . . .
Skulptor Merkurov võttis surimaski.
Eisensteini põrm tuhastati krematooriumis ja urn tuhaga paigutati 13. veebruaril 1948. a. Moskva Novo-Devitšje kalmistule.

KUNSTNIK EISENSTEIN

Eisenstein ise ei pidanud ennast kunstnikuks, ei pidanud teda kunstnikuks ka tema kaasaegsed. Oldi lihtsalt harjutud sellega, et Sergei Eisenstein lõputult joonistab, joonistab igal vabal hetkel, aga ka siis, kui istub koosolekul, kuulab ettekannet või peab ise üliõpilastele loengut.
Eisenstein kui silmapaistev graafik avastati kümmekond aastat pärast tema surma. 1957. aastal korraldati esimene Eisensteini joonistuste näitus, mida eksponeeriti suure eduga paljudes Euroopa riikides. 1961. aastal ilmus Eisensteini joonistuste album. Mõni aasta hiljem tema Mehhiko joonistuste album. Temast hakati rääkima kui maailmanimega joonistajast.
Eisenstein joonistas eelkõige kui režissöör ja tema joonistused olid enamikus utilitaarse tähendusega: misanstseenide visandid, kostüümide kavandid, tüüpide otsingud, iseloomulikud jooned liialdatult, isegi kari-

katuurselt esile tõstetud, parafraasid nähtud näidendile või loetud raamatule, satiirilised pilapildid ja lõpuks ka üksikud originaalsed kunstitööd, autori eneseväljenduse graafilised katsetused.
Tema joonistused olid erakordselt väljendusrikkad, andes edasi režissööri suhtumist, hoiakut. Seejuures äärmiselt lakoonilised, ainsa joonega visandatud, liikumist rõhutavad. Eisenstein ei viimistlenud joonistusi. Ta ei teinud neid teistele näitamiseks, näitusel väljapanemiseks või albumites trükkimiseks. Ta vajas neid oma töös, kiire fantaasialennu fikseerimiseks.
Eisenstein nägi oma filme kaemuslikes kujundites ammu enne filmimisele asumist. Ta mõtles pidevalt ja kõikjal loodavale filmile. Glinski surma stseen «Ivan Groznõist» kangastus Suure Teatri loožis, esimene visand sellest ilmus teatripileti tagaküljele. Kujutlused stseenidest tärkavad ootamatult, lausa suruvad peale, nõuavad ülesjoonistamist.
«Ja paberitükikestele ilmub kord dialoogi katkend; kord tegelaste paiknemise skeem põrandaplaatidel; kord «näpunäide kunstnikule» võlvide mahedatest piirjoontest; kord . . . «režissöörile» veel kirjutamata stseeni rütmist; kord «vihje heliloojale» Groznõi teema neljast kujundlikult liituvast juhtmotiivist; kord «poeedile» tulevaste valjatute laulude ja kupleede loomusest.
Siis hüljatakse ootamatult kõik sõnad ja visandid ja paberitükid hakkavad palavikuliselt kattuma joonistustega.
Võimeta näha inimesi tegutsemas, tegevuses, vastastikuses paigutuses on võimatu fikseerida paberile nende käitumist.



S. Eisensteini autošarž «Nii istun ma laua taga».

Nad liiguvad vahetpidamata silme ees.
Mõnikord sedavõrd tunnetatavalt, et näib — kinnisilmi võid nad kanda paberile.
Neile saab osaks ilmuda filmikaamera ette aasta, kahe, kolme pärast.
Kõige olulisema püüad jäädvustada paberile.
Tekib joonis.
Need ei ole illustratsioonid stsenaariumi juurde.
Veel vähem — raamatu kaunistused.
Mõnikord annavad nad edasi stseeni tajumise esimest muljet, mis hiljem neilt stsenaariumi kopeeritakse ja üles märgitakse.
Mõnikord võimaldavad juba sel ettevalmistaval etapil heita pilk alles kujunevate tegelaste käitumisele.
Mõnikord on selle tunde kontsentreeritud üleskirjutus, mis peab tekkima stseenist, kõige sagedamini aga — otsingud.»[1]
Nii kirjutas Eisenstein ise oma joonistuste kohta.
Ta ei joonistanud maastikke ega natüürmorte, vaid tegutsevaid inimesi, selkõige dramaatilistes kollisioonides ilmnevat inimeste käitumist. Talle oli omane kogetu mõtestamine joonistuste kaudu ja ka oma õpilastelt nõudis Eisenstein, et need õpiksid võimalikult vabalt ja isikupäraselt joonistama oma kunstilisi kavatsusi.
Eisensteini kui režissööri joonistuste uurimine, neisse süvenemine võimaldab sügavamalt mõista tema loomingulisi plaane. Ivan Groznõi kasu-

[1] С. Эйзенштейн. Рисунки. Москва 1961, стр. 192—193.

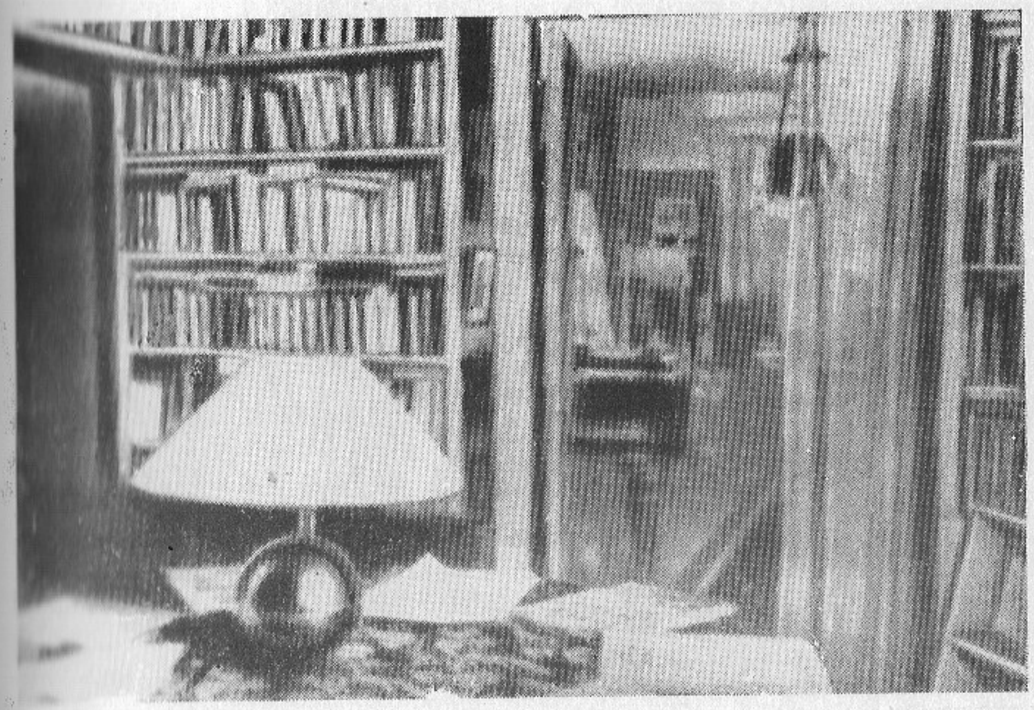
«Bürokraat». Kui vaim peale tuli, joonistas Eisenstein otse ajalehele.

kale iseloomuliku joone tabamiseks laskis ta rätsepatel kaheksa korda kasukat ümber õmmelda. Alles siis saavutati joon, mille Eisenstein oli eelnevalt paberile visandanud.
Eisensteini joonistused näitavad meile tema hämmastavat, kaemuslikku eruditsiooni ja mälu. Režissöör Eisensteini kõrval oli kunstnik Eisenstein, valmis alati abistama lavastajat selle otsingutes, kahtlustes, leidmistes.

Nii kujutas S. Eisenstein ette «Ivan Groznõi» nimitegelast ja filmi III seeria lõppu, kus Läänemere hiidlaine kummardub tsaari ees.

EISENSTEIN INIMESENA

Silmatorkavalt kõrge laup. Kohevil juuksepuhmas, mis aastatega kaotas küll oma tiheduse, kuid siiski raamis oreoolina suurt pead. Naeratavad hallid silmad. Keskmine kasv. Tüsedusele kalduv tugev keha, isegi liiga tugev suhteliselt lühikeste jalgade kohta. Nii on kolleegid ja õpilased kirjeldanud Sergei Eisensteini välimust.
Inimesi hämmastas Eisensteini energiaküllus ja temperament. Filmimisel ta pigem jooksis kui kõndis. Jooksujalu jõudis kõikjale, et olla kursis kõigega, mis puutus loodavasse filmi. Midagi ei jäänud tema terava pilgu eest varjule. Teda võis alati näha ruttamas, sekkumas, kus abi vaja, innustamas, kus meeleolu langemas.
Erakordne enesevalitsemine ja huumorimeel. Ei mäleta, et režissöör Eisenstein oleks filmimisel kordagi näitlejate või tehnilise personali peale karjunud, kedagi sõimanud. Kujunenud pinged maandas ta sõbraliku naljaga, tabava nükkega. Kui olukord nõudis, oli ta alati valmis andma osalistele kontsentreerumiseks vajalikku puhkepausi.
Kunstiküsimustes julge ja järeleandmatu, halastamatult nõudlik teiste ja



Eisensteini raamatutega täidetud korter Moskva äärelinnas.

enese vastu. Filmimisel ei olnud Eisensteini jaoks mingit «auastmete redelit», ei madalaid ega kõrgeid kinematograafilisi kutseid või ametikohti. Kunstialases vaidluses oli Eisensteini võimatu väärata. Seda saadi teha vaid administratiivset «käsen-keelan» meetodit kasutades, kus käsu sisuline argumentatsioon asendati käskija ametikoha nimetusega. Sellise juhtimisstiili vastu filmiasjanduses astus Eisenstein välja 1932. aasta sügisel:

«Meie kommetes on säilinud varjaagide otsimise traditsioon.
Käime nagu Diogenesed laternaga otsimas elavat inimest.
Sedapuhku juhtijat.
Munkasid juhivad preestermungad.
Insenere vaneminsenerid.
Õpetlasi — kõige autoriteetsem teadlane.
Ja isegi pühvleid — kõige karvanässakam, kuid tingimata pühvel, mitte aga kakaduu.
Meid aga — loomingulise kvalifikatsiooni seisukohast — «teadmata kes».
Meeldivad inimesed. Head majandusmehed.
Ilmselt hiilgavad administraatorid.
Kuid onud, kes räägivad teist keelt.»[1]

Hiiglaslikul filmitööstusel puudub kunstiliselt kvalifitseeritud juhtimine. Kes mõistab loomingulist töötajat paremini kui loominguline töötaja, kes oskab suunata eksperimente ja otsinguid, kelle autoriteedile kuuletutakse.

Eisensteini artiklit ei avaldatud. Kuigi sisuliselt oli Eisensteinil õigus ja 1940. aastal määrati ta ise «Mosfilmi» kunstiliseks juhiks.

Tema autoriteet kunstiküsimustes oli kaastöötajate hulgas erakordne. Kolleegid ja õpilased ei kutsunud teda tavaliselt perekonnanimega. Öeldi lühidalt Eisen või peremees või hoopis vanamees («старик»). Ja seda juba 1920-ndate aastate teisel poolel, mil Eisenstein ei olnud 30-aastanegi.

Autoriteet ei tuginenud au- ega ametinimetustele, vaid Eisensteini hämmastavatele teadmistele, sügavale huvile elu paljude külgede vastu. Ta tundis põhjalikult teatri- ja kujutava kunsti ajalugu ning ilukirjandust. Tundis ja oskas sealt hangitud teadmisi ning mõtteid kasutada oma lavastajatöös.

Ta oli küllaltki auahne. Teinekord lapselikult tundlik kiituse ja kriitika suhtes. Ta vajas tunnustust, kuid ei läinud välja tuntud võtetega loorbereid lõikama. Tugev eneseanalüüs ja enesekriitika olid Eisensteini iseloomu lahutamatud komponendid. Temas näis koos tegutsevat otsekui kaks isikut — loominguliselt põlev kineast Sergei Eisenstein ja külmalt analüüsiv kunstiteadlane Sergei Eisenstein. Kunstiteadlane jälgis režissööri otsinguid, kõhklusi, ummikteid, jälgis ja fikseeris neid hilisema süvendatud eneseanalüüsi tarvis. See sügav ja siiras eneseanalüüs võimaldab Eisensteini pärandi uurijal vaadata suure meistri loomeprotsessi hoopis täpsemalt ja põhjalikumalt, kui see on võimalik teiste suurte režissööride juures.

Eisenstein oskas oma igapäevast tööd otstarbekalt korraldada. Kuigi tal oli alati vähe aega, jõudis ta palju. Mingi loomingulise probleemi kallal juureldes hakkas ta tegema märkmeid. Kirjutas palju ja kiiresti, fikseeris lehekestele mõttesähvatusi, ideekilde, visandeid. Hiljem monteeris need kokku stsenaariumiks või artikliks. Mõtted tulid isegi öösel. Tema voodi kohal seinal rippus märkmik koos pliiatsiga, et öiseid ideid mitte kaduma lasta minna.

Ta kiirustas alati. Nii kirjutades kui ka joonistades ei tahtnud käsi lennukale mõttele järele jõuda. Juhtus sedagi, et lause läks üle joonistuseks, joonistus jälle lauseks, venekeelne tekst segunes saksa, inglise ja prantsuse keelega.

Tal oli alati kitsas. Eisensteini loominguline fantaasia haaras laie-

Kahupäine Sergei Eisenstein 1923. a. novembris.

[1] Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Том 5. Москва 1968, стр. 219.

malt, kui seda tavaliselt võimaldasid eelarve, ekraan ja ranged tähtajad.
Eisenstein ei suitsetanud. Ei joonud. (Ainsa erandi tegi võidupäeval, 9. mail 1945.) Küll aga armastas maiustusi, eelkõige pastilaad.
Raamatud olid tema peamine nõrkus. Neid kogus ta väsimatult noorusest peale. Tuhnis raamatukauplustes, antikvariaatides, hankis välisreisidelt. Rikkalik raamatukogu oli tema põhiline maine varandus. Kolleegid on öelnud, et raamatukogu oli Eisensteini orgaaniline osa, ilma milleta tema loominguline tegevus polnuks mõeldav.
Kõiki, kes Eisensteini külastasid, hämmastas eelkõige raamatute rohkus. Eisensteini lähedane sõber, filmirežissöör Grigori Kozintsev meenutas: «Alates esikust kuhjusid raamatud: riidenagi kohal, riiulitel (kahes reas — ruumi ei olnud), laudadel, toolidel — kõikjal: filosoofia, maalikunst, psühholoogia, huumori teooria, fotograafia ajalugu, slängi ja argoo sõnastikud, tsirkus, karikatuur... Üksnes erialade loetlemine nõuaks liialt palju ruumi...
Raamatud olid tema kirg: raamatukogu oli alalises liikumises; raamatutel ei olnud rahu: köited segamini, kõikjalt paistavad välja vahelepandud paberiribad, servad kirendavad märkustest, mõnikord pildikeste kujul, paljud read alla kriipsutatud, sageli värviliste pliiatsitega.»[1]
Ja Eisenstein ise: «Raamatud piiravad mind saatusliku rõngana. Algul oli plaan palistada ainult üks tuba raamatutega. Kuid tuba toa järele langeb raamatute võimu alla. Raamatud on minu tööinstrumendid, nad peavad olema käepärast.»[2]
Hämmastavalt vähe oli raamatuid filmikunstist. Eisenstein oli arvamusel, et need ei paku talle peaaegu midagi. Kogus vaid neid, kus oli juttu temast endast, tema filmidest.
Eraldi riiulil paiknesid autorite autogrammide ja pühendustega köited. Eisensteinile kinkisid oma teoseid Shaw ja Zweig, Barbusse ja Rolland, Maugham ja Priestley, Dreiser ja Sinclair, Majakovski ja Gorki, Einstein ja Ehrenburg, Hemingway, Mannid ja Feuchtwanger ning paljud, paljud teised.
Sergei Eisensteini talendi tunnustus oli sõna otseses mõttes ülemaailmne ja see kajastus selgesti tema raamatukogus.

[1] Эйзенштейн в воспоминаниях современников. Москва 1974, стр. 190—191.
[2] Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Том 1. Москва 1964, стр. 447.

EISENSTEINI LOOMINGULISEST PÄRANDIST

Sergei Eisenstein jättis tulevastele põlvkondadele kuus suurt filmi, mille demonstreerimiseks kulub ligemale 11 tundi. Neile lisandus hiljem 32-minutiline fragmentaalne fotofilm «Bežini aasast». Võib loota, et lähemas tulevikus jõuab ekraanidele eisenšteinlikult monteeritud «Que viva Mexico!».
Tema «Valitud teosed» hõlmavad kuus tüsedat köidet. Neis on antud läbilõige Sergei Eisensteini teadusliku ja publitsistliku loomingu paremikust, ära toodud autobiograafilist materjali, mälestusi, filmide stsenaariumid. Tema joonistuste kahele albumile tuleb kahtlemata lisa.
Kuid kõik see on vaid osa Eisensteini loomingust. Riiklikus Kirjanduse ja Kunsti Keskarhiivis ootab uurimist ja publitseerimist 5853 säilitusühikut Sergei Eisensteini materjale — enam kui sada tuhat lehte dokumente, käsikirju, joonistusi, fotosid. Aasta-aastalt on leitud üha uusi Eisensteini käsikirju ja materjale, nii et tema loomingu uurijatel on tekkinud kummaline tunne, nagu ei olekski Eisenstein surnud, vaid viibib väga pikal komandeeringul, kust aeg-ajalt läkitab oma tähelepanekuid ja mõtteid kunstiküsimustes.
Kuus filmi ja kuus köidet ei ava veel kaugeltki Eisensteini tähendust XX sajandi kultuuriloole. Vägagi oluline on suure otsija ja leidja loominguline eeskuju, tema tööstiil, meetod. Tema filmid ja mõtisklused filmikunstist on igale kineastile allikaks, mida tundmata ei saa liikuda edasi, luua tõeliselt uut ja väärtuslikku filmikunsti valdkonnas.
Raske on öelda Eisensteini tähenduse kohta filmikunsti arengule paremini, kui seda tegi Ilja Ehrenburg suure kunstniku mälestusele pühendatud kõnes 1948. aastal.
«Ta oli revolutsionäär. Mitte ainult kohusetundest, vaid kutsumuselt. Mitte ainult Hollywoodi produtsentide suhtes, vaid ka oma töö suhtes. Võib-olla seepärast oli tal sageli nii raske, nii sageli kohtas mittemõistmist. Kuid ta võitis. Kõneldes sellest, ei mõtle ma ta filme. Need ei jää klassikalisteks mälestusmärkideks: kinol ei ole veel oma klassikuid, ei klassikute eelkäijaid. Kuid ükskõik mida ka ei teeks edaspidi filmirežissöörid, kuidas nad ka ei lahjendaks oma algessentsi veega, igas nende töös naeratab, ajuti aga muheleb vastu Sergei Mihhailovitš Eisenstein.»[1]
«Eisensteini poolt tehtu tõelist väärtust me veel ei tunne,» kirjutas suur režissöör Grigori Kozintsev. Tema arvamusega tuleb ühineda. Eisensteini elu ja looming jäävad lahutamatult seotuks nõukogude ja kogu maailma filmikunsti arenguga.

[1] «Искусство кино», 1968, № 1, стр. 115.

FILMOGRAAFIA

1923 GLUMOVI PÄEVIK
1 osa
Režissöör S. Eisenstein
Operaator B. Frantzison
Osades: G. Aleksandrov, M. Štrauhh, J. Põrjev, A. Antonov.
Proletkulti teatri lavastusse põimitud kinofõljeton

1924 STREIK
6 osa
Kollektiivne stsenaarium (S. Eisenstein ja G. Aleksandrov V. Pletnjovi ja I. Kravtšunovski osavõtul)
Režissöör S. Eisenstein
Operaator E. Tisse
Osades: M. Štrauhh, G. Aleksandrov, A. Antonov, M. Gomorov jt.
Goskino 1. vabrik

1925 SOOMUSLAEV «POTJOMKIN» («1905. AASTA»)
5 osa
Stsenaarium N. Agadžanova-Šutko ja S. Eisenstein
Režissöör S. Eisenstein
Operaator E. Tisse
Osades: A. Antonov, V. Barski, G. Aleksandrov, J. Bobrov, A. Fait jt.
Goskino 1. vabrik

1927 OKTOOBER
7 osa
Stsenaarium S. Eisenstein ja G. Aleksandrov
Režissöörid S. Eisenstein ja G. Aleksandrov
Peaoperaator E. Tisse
Osades: V. I. Lenini osas tööline V. Nikandrov, B. Livanov, V. Popov jt.
Sovkino

1929 VANA JA UUS
6 osa
Stsenaristid S. Eisenstein ja G. Aleksandrov
Režissöörid S. Eisenstein ja G. Aleksandrov
Peaoperaator E. Tisse
Osades: M. Lapkina, M. Ivanin, V. Buzenkov, K. Vassiljev, J. Judin jt.
Sovkino

1938 ALEKSANDER NEVSKI
12 osa
Stsenaarium P. Pavlenko ja S. Eisenstein
Režissöörid S. Eisenstein ja D. Vassiljev
Peaoperaator E. Tisse
Helilooja S. Prokofjev
Osades: N. Tšerkassov, N. Ohlopkov, A. Abrikossov, D. Orlov, A. Danilova, V. Jeršov jt.
Mosfilm

1944 IVAN GROZNÕI I SEERIA
12 osa
Stsenarist ja režissöör S. Eisenstein
Operaatorid A. Moskvin ja E. Tisse
Helilooja S. Prokofjev
Osades: N. Tšerkassov, S. Birman, P. Kadotšnikov, A. Abrikossov, M. Žarov, A. Butšma, A. Mgebrov, M. Nazvanov jt.
Mosfilm

1945 IVAN GROZNÕI II SEERIA
(1958) 9 osa
Stsenarist ja režissöör S. Eisenstein
Operaatorid A. Moskvin ja E. Tisse
Helilooja S. Prokofjev
Osades: N. Tšerkassov, M. Žarov, A. Butšma, M. Kuznetsov, A. Abrikossov, A. Mgebrov, S. Birman, P. Kadotšnikov, M. Nazvanov jt.
Mosfilm

KIRJANDUST

С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти томах.
Том 1, Москва 1964, 695 с.
Том 2, Москва 1964, 567 с.
Том 3, Москва 1964, 671 с.
Том 4, Москва 1966, 790 с.
Том 5, Москва 1968, 599 с.
Том 6, Москва 1971, 559 с.
С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи. Москва 1956, 455 с.
С. М. Эйзенштейн. Мексиканские рисунки. Москва 1969, 130 с.
С. М. Эйзенштейн. Рисунки. Москва 1961, 226 с.

*

Краткая история советского кино. Москва 1969, 616 с.
И. Г. Ростовцев. Броненосец «Потемкин». Москва 1962, 212 с.
В. Б. Шкловский. Эйзенштейн. Москва 1973, 298 с.
Эйзенштейн в воспоминаниях современников. Москва 1974, 424 с.
Р. Н. Юренев. Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна. Москва 1965, 150 с.

SISUKORD

Saateks 3
Palpoiss Riiast 4
Üliõpilane Petrogradist 8
Noor lavastaja Moskvast 10
Eisensteini esimene film — «Streik» 16
«Soomuslaev «Potjomkin»» 21
Otsingud. Oktoober 29
«Vana ja uus» 35
Lääne-Euroopas 38
Ameerika Ühendriikides 41
«Que viva Mexico!» 47
Professor Sergei Eisenstein 54
«Bežini aas» 57
«Aleksander Nevski» 62
«Ivan Groznõi» 69
Viimased eluaastad 77
Kunstnik Eisenstein 79
Eisenstein inimesena 83
Eisensteini loomingulisest pärandist 87
Filmograafia 88
Kirjandust 90

Хиллар Паламетс. СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН. На эстонском языке. Оформление И. Пауль. Таллин, изд-во «Ээсти раамат».

Toimetaja L. Lokotar. Kunstiline toimetaja V. Hurt. Tehniline toimetaja R. Lusti. Korrektorid A. Kiho ja E. Viise.
Laduda antud 5. XI 1975. Trükkida antud 20. V 1976. Paber 60×90/16. Trükipoognaid 5,75. Arvestuspoognaid 6,08. Trükiarv 12 000. MB-04278. «Eesti Raamat», 200090 Tallinn, Pärnu mnt. 10. Tellimuse nr. 5177. Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk t. 2. Hind 32 kop.